



# Résurgences dostoïevskiennes dans "Lord Jim" de Conrad, "La Chute" de Camus et "Le Maître de Pétersbourg" de Coetzee : la figure de l'errant

Yasmine Jakani

## ► To cite this version:

Yasmine Jakani. Résurgences dostoïevskiennes dans "Lord Jim" de Conrad, "La Chute" de Camus et "Le Maître de Pétersbourg" de Coetzee : la figure de l'errant. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. Français. NNT : 2014TOU20093 . tel-01330757

**HAL Id: tel-01330757**

**<https://theses.hal.science/tel-01330757>**

Submitted on 13 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

---

**Présentée et soutenue par :**  
**Madame Yasmine JAKANI**

Le 17 octobre 2014

**Titre :**

Résurgences dostoïevskiennes dans "Lord Jim" de Conrad, "La Chute" de Camus  
et "Le Maître de Petersburg" de Coetzee : la figure de l'errant

---

ED ALLPH@ : Lettres modernes

**Unité de recherche :**

LLA CREATIS

**Directeur(s) de Thèse :**

Monsieur Pierre-Yves Boissau, Professeur à l'Université Toulouse II Le Mirail

**Rapporteurs :**

Madame Isabelle Poulin, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne

Madame Thanh-Vân Ton-That, Professeur à l'Université Paris-Est Créteil



**RESURGENCES DOSTOÏEVSKIENNES DANS  
*LORD JIM* DE CONRAD, *LA CHUTE* DE CAMUS ET  
*LE MAÎTRE DE PETERSBOURG* DE COETZEE : LA  
FIGURE DE L'ERRANT**

## RÉSUMÉ

Joseph Conrad, Albert Camus et John-Maxwell Coetzee s'intéressent au travers de leurs romans au thème de l'errance. C'est plus particulièrement la figure de l'errant confronté aux paradoxes de l'altérité et de la culpabilité que nous nous proposons ici de mettre en évidence. Avant eux, Dostoïevski instaure, avec la figure de Raskolnikov, le schisme puissant de la conscience tourmentée qui se met en errance. Il s'agit, en prenant comme point de départ *Crime et châtiment*, d'interpeller, d'interroger et de heurter les uns contre les autres des textes où les figures de l'errance entreprennent la paradoxale et laborieuse quête de l'identité.

*Lord Jim*, *La Chute* et *Le Maître de Pétersbourg* permettent d'identifier la nature des interactions qui unissent, au travers du prisme raskolnikovien, culpabilité et souffrance, autarcie et rôle social. Au-delà, il s'agit de ramener le questionnement identitaire à ce socle commun qu'est celui du chemin de l'errance au sein de romans du XX<sup>e</sup> siècle. À travers l'analyse de ces romans, cette thèse se propose donc de montrer comment l'évolution de la figure de l'errant renverse les paradigmes traditionnels liés au mécanisme salut-souffrance et comment elle permet à un nouveau nihilisme de voir le jour.

## ABSTRACT

*Joseph Conrad, Albert Camus and John-Maxwell Coetzee take an interest in the theme of wandering through their novels. Especially, confronting the figure of the wanderer with the paradoxes of alterity and guilt is what we offer to highlight. Before them, Fyodor Dostoevsky establishes with the figure of Raskolnikov the powerful tormented conscience's schism about to wander. Taking as a starting point Crime and punishment, it is about calling out, questioning and bringing the texts face to face where the wandering figures undertake the paradoxical and laborious identity quest.*

*Lord Jim, The Fall and The Master of Petersburg allow to identify the nature of interactions that bond guilt and suffering, autarky and social role through the raskolnikovian prism. Beyond that, it is about bringing back the identitary questioning to the common base of the wandering way in the 20th century novels. Through the analysis of these novels, this PhD offers to show how the evolution of the wanderer's figure inverts the traditional paradigms linked to the salvation-suffering mechanism, and how it allows a new nihilism to see the light of the day.*

*Je remercie Monsieur Pierre-Yves Boissau, mon directeur de recherche, pour m'avoir fait confiance, guidée, encouragée, conseillée tout au long de cette aventure universitaire.*

*Je dédie cette thèse à mes deux étoiles ;*

*Mon père, Mohamed-Najib Jakani, l'homme silencieux et sage qui m'a enseigné le courage et l'endurance. Ta simplicité et ta gentillesse exceptionnelles me manquent. Je ne t'oublie pas. Jamais.*

*A mon grand-père, Mustapha Amalou, dont la bonté a bercé mon enfance. Ton amour, ton grand cœur et ton sourire sont éternels, Batouf.*

*A ma mère, qui m'éclaire toujours sur les sentiers de la vie.*

« L'errance dans l'indéfini est notre marque à tous. Nul paradis, et nulle soif de celui-ci. Une nostalgie qui n'a d'infini que son inaccomplissement. Voici tout ce qui, en nous, est positif : nous avons transformé la malchance en charme. Nous avons donné un sens vivant à la négation. »

Emil-Michel Cioran, *Le Bréviaire des vaincus*, t. II

# Table des matières

RÉSUMÉ.....	3
ABSTRACT.....	3
INTRODUCTION.....	8
<b>I. UNE ERRANCE CONTEXTUALISÉE : TRACES ET RÉSURGENCES DOSTOÏEVSKIENNES AU SEIN DE TRAJECTOIRES MODERNES.....</b>	<b>22</b>
<b>A. Des personnages dostoïevskiens : entre paradoxe esthétique et réalisme         pérenne.....</b>	<b>23</b>
1. <i>De troublantes similitudes qui traversent les âges, de Raskolnikov aux errants             modernes : du cas par cas à l'uniformité.....</i>	<i>23</i>
2. <i>Historique et contexte : la figure de Raskolnikov en mouvement permanent...34</i>	
3. <i>Le paradoxe esthétique ou la question du fond et de la forme : une interaction             des modèles pour une émergence identitaire.....</i>	<i>47</i>
<b>B. La tentation du parti pris ou le surgissement de la faute : une caractérisation         plus spécifique des individus.....</b>	<b>62</b>
1. <i>Nouvelles émergences de figures dostoïevskiennes : un positionnement de             l'individu face à la société.....</i>	<i>63</i>
2. <i>Un positionnement spécifique des personnages scindés : « via viatores             quaerit » ou l'avènement du mouvement de l'errance.....</i>	<i>76</i>
3. <i>Positionnement et parti-pris, la question de la conscience errante face à la             faute.....</i>	<i>92</i>
<b>C. Le salut par la souffrance : pérennité des mécanismes dostoïevskiens et         apparition de l'errant moderne.....</b>	<b>108</b>
1. <i>Trouver le salut, entre rupture sociale et résignation : deux schémas de             l'errance bien distincts.....</i>	<i>109</i>
2. <i>L'homme face à l'homme : responsabilité et souffrance érigées en vecteurs             d'errance.....</i>	<i>122</i>
3. <i>Vincit qui patitur, le salut par la souffrance et l'apparition de l'errant moderne             .....</i>	<i>135</i>
<b>II. DES ERRANCES AUX STRATIFICATIONS DIVERSES : CAUSES ET CONSEQUENCES DES TRAJECTOIRES.....</b>	<b>153</b>
<b>A. Errance spatiale, errance mentale : des différences pour une uniformité : un         panorama de la figure de l'errant.....</b>	<b>153</b>
1. <i>L'errance spatiale comme dynamique principale des œuvres, une             transmutation de l'espace littéraire en espace de l'errance.....</i>	<i>154</i>
2. <i>L'errance mentale comme révélatrice d'un parcours de la perte effective :             pour une quête inattendue d'un au-delà fantasmé.....</i>	<i>166</i>
3. <i>Un historique de la figure de l'errant : de la bible à l'ère médiévale...180</i>	
<b>B. Les figures d'errants au croisement de la marginalité et du picaresque : pour         une quête inattendue de l'héroïsme.....</b>	<b>190</b>



1. <i>La question de la marginalité de l'errant : regard sur l'altérité et mise en marche d'une scission organisée.....</i>	190
2. <i>Un picaresque au fondement de nos romans ? Un dynamisme paradoxal mis à l'épreuve.....</i>	205
3. <i>Des picaros marginaux au seuil d'un héroïsme inattendu : entre pouvoir et responsabilité.....</i>	220
<b>C. L'héroïsme de l'errance en question : émergence d'un renouveau dostoïevskien, entre martyr et malfrat.....</b>	<b>231</b>
1. <i>Héroïsme et anti-héroïsme : une définition positionnelle de l'errant....</i>	231
2. <i>L'héroïsme de l'errance: un trajet souterrain au fondement d'une identité romanesque particulière.....</i>	243
3. <i>Un héroïsme de l'ombre : splendeurs et misères d'une errance en quête</i>	254
<b>III. ENTRE ERRANCE DE LA TRANSGRESSION ET RACHAT DE LA FAUTE SOCIALE, UN ÉCARTÈLEMENT DES IDÉAUX MODERNES.....</b>	<b>268</b>
<b>A. Entre culpabilité et révolte : pour un héroïsme du souterrain.....</b>	<b>269</b>
1. <i>A la source, le nihilisme : pour un nihilisme actif en marche.....</i>	271
2. <i>Le chaînon manquant de l'errance : transformation d'une culpabilité en révolte.....</i>	289
3. <i>Le souterrain, mode d'emploi : configuration esthétique d'une transformation moderne de l'errance.....</i>	307
<b>B. De nouvelles formes d'errance à mi-chemin entre continuité et émergence : l'héritage dostoïevskien (re)mis en question.....</b>	<b>331</b>
1. <i>Une errance moderne sous le signe de la pérennité dostoïevskienne : culpabilité et souffrance.....</i>	332
2. <i>Le salut par la souffrance ? Une errance moderne aux paramètres discontinus .....</i>	352
3. <i>La révolte comme moyen d'existence : nouvelles modalités de progression de l'errance.....</i>	373
<b>C. L'errant moderne, entre retraite sociale et quête de pouvoir : splendeurs et misères d'une figure discontinue.....</b>	<b>394</b>
1. <i>Un nihilisme actif au service d'une errance héroïque : de l'ambition à l'exclusion.....</i>	395
2. <i>Une exclusion au croisement de la perdition et de la renaissance : du looser à l'élu.....</i>	413
3. <i>Nouveau panorama de la figure de l'errant moderne : un effondrement du mythe de l'errance active en marche.....</i>	432
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>449</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>456</b>

## INTRODUCTION

*Crime et châtime*nt, *Lord Jim*, *La Chute* et *Le Maître de Pétersbourg* sont des romans de l'errance. Au-delà des intrigues, des contextes et des époques, ils présentent d'abord les parcours tourmentés d'êtres en rupture sociale. Ce thème de l'errance, où évanescence et mystère restent mêlés, interpelle parce qu'il semble pouvoir livrer une clé de compréhension de l'homme. La grille de lecture proposée par l'errance nous apparaît de fait éloquente, puisqu'elle isole, avant toute chose, un être hors d'une sphère sociale préétablie. L'épineuse question de l'errance est ainsi reliée à celle, toute aussi épineuse, de l'homme.

L'exil, s'il peut être la conséquence de l'errance, est plus qu'un simple bannissement, et peut souvent se révéler comme la recherche d'une vérité intime autant qu'une vérité collective et universelle. C'est l'errance qui fait trouver à Moïse le puits Madian, comme c'est encore l'errance qui laisse entrevoir aux gyrovagues<sup>1</sup> la vérité divine.

Au-delà du trajet physique ou mental induit par l'errance des hommes, il faut rappeler l'impact métaphysique que celle-ci recèle :

L'épreuve du désert est décisive dans la tradition judéo-chrétienne : elle détermine la force et la constance de la foi, elle permet à Jésus d'entamer son ministère auprès des hommes en le conduisant à Capernaüm. Les quarante années d'isolement sont une formulation romantique de cet épisode révélateur. Les récits bibliques, en dehors de toute adhésion à une foi, constituent les fondements culturels de toute la civilisation occidentale et donc sont présents de manière latente dans toute notre modernité. Ils ont revêtu des formes nouvelles [...] et parfois réinterprétées en fonction de leur nouveau contexte. A l'exil dans le désert, condamnation fréquente dans le vétéro-testamentaire, répond celui de l'emprisonnement, très prisé par le romantisme<sup>2</sup>.

Si l'emprisonnement peut se substituer à l'errance au travers des siècles, c'est que la notion possède en son sein cette multiplicité de formes. Il faut s'intéresser aux différentes facettes que l'errance initiale, celle qui implique l'absence et le creux, engendre. L'errance des hommes recouvre ainsi diverses formes tandis qu'elle tente sans cesse d'échapper au tragique quotidien. Les œuvres de la postérité, non pas seulement celles des siècles passés, mais aussi celles qui fondent les socles de toute une tradition, font émerger une dichotomie essentielle : l'apparente perte de sens que véhicule dans un premier temps l'errance n'est que factice. L'errance impliquerait donc une quête

---

1. Gyrovague, <http://www.eglise.catholique.fr/ressourcesannuaires/lexique>.

2. Daniel Larangé, *Récit et foi chez Fédor M. Dostoïevski*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 213.

finallement éloignée d'une quelconque recherche matérielle. Le cheminement de l'errance, s'il a soif d'immatérialité, emprunte pourtant les voies physiques de la séparation d'avec les hommes.

La richesse de la notion d'errance fascine par sa propension à perdurer au-delà du temps et de l'espace, devenant une caractéristique essentielle de l'homme. Ponctuelle ou pérenne, religieuse ou politique, anonyme ou célèbre, l'errance est le moyen physique d'une quête impalpable.

Le thème de l'errance des hommes soulève aussi les questionnements liés à son déploiement. S'il ne cesse de se manifester, il continue de receler les mystères de la complexité humaine.

L'ambivalence de la notion se lit d'ores et déjà au creux de sa définition.

Rappelons d'abord le caractère spatial de l'errance, ainsi que la racine latine du terme, *itinerare*, qui renvoie d'abord à une sorte d'appropriation de l'espace. L'évolution synchronique du mot amène sur le devant de la scène dès le XII<sup>e</sup> siècle l'idée de l'erreur, utilisée par Maurice Blanchot<sup>3</sup> comme allégorie de toute la littérature, tant le concept implique la recherche d'une vérité indicible par le seul moyen de l'exil. La notion d'errance semble ainsi englober, par la propension à la liberté spatiale qu'elle suggère, toutes les attractions et les répulsions de l'homme. C'est en quelque sorte le point toujours mouvant qui indique à l'être le sens oscillant de sa destinée.

Entre pôles antagonistes de la pensée et de la sensation, elle ne cesse de faire émerger, au détour de cette apertures hypertrophiée de l'espace, les diverses positions de l'homme au cours de son existence. Le trajet qu'il parcourt simplement en marchant, (*illinere*) ou en se mettant en quête du sens de son existence (*errare*), aboutit non seulement au changement de lieu espéré, mais surtout à cette transformation intérieure enclenchée par l'errance. Si elle confère à l'homme cette impulsion libérée, assimilée parfois à un refus du *fatum*, elle pose dans le même temps l'épineuse question du sens même d'une existence qui empêche l'être de parvenir à son propre accomplissement.

Les œuvres de notre corpus s'attachent à figurer une errance intime, à la fois visible sur le plan romanesque et perceptible au cœur des consciences. Elles interrogent les choix personnels autant qu'elles font la lumière sur le sens des destinées, révélant du même coup la puissance évocatrice de l'errance. C'est bien toute la construction humaine que la notion prend le pari d'ériger progressivement. L'errance de l'être ou,

---

3. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

plus précisément, du héros romanesque, intervient ainsi au service d'une quête initiatique des plus essentielles.

Pensez à moi comme à une espèce de voyageur, d'aventurier [...] et si j'entre au ciel, je voudrais que ce fût en cette qualité de vagabond [...] Me suit qui veut, à son péril et risque, hélas ! Je n'ai pas pris de billet circulaire. Je peux aussi bien m'arrêter en pleine nuit dans une de ces petites gares obscures ou même à un simple passage à niveau [...] "Où sommes-nous ?" me demandera-t-on<sup>4</sup>.

Bernanos use de l'image de l'errance pour définir la création artistique, parce qu'elle véhicule irréfutablement cette idée de mouvement permanent et fructueux, loin des schémas d'une négation des valeurs communes. Cette idée que l'errance fasse naître de la désorientation les prémices du génie laisse déjà entrevoir le paradoxe de la notion.

Ambiguïté qui ne cesse de se lire au sein des œuvres choisies pour illustrer l'évolution du concept au cours du siècle.

*Crime et châtiment* (1866), *Lord Jim* (1900), *La Chute* (1956), *Le Maître de Pétersbourg* (1994) sont des romans où l'errance des personnages principaux se transforme en véritable cheminement individuel.

Le texte de Dostoïevski ouvre dans une certaine mesure la macabre danse d'une individualité partagée entre idéaux et réalisme, au creux de laquelle l'errance agit comme révélatrice d'un impossible dépassement de soi.

A l'époque où doctrines nihilistes et idéologies pessimistes voient le jour en Europe, il nous semble que l'écriture se fait plus noire, comme pour retranscrire les tortueux questionnements de l'âme moderne. Dès 1862 et la publication de *Pères et Fils*<sup>5</sup> d'Ivan Tourgueniev naissent sur le devant de la scène romanesque ces personnages complexes (Bazarov inspire Dostoïevski pour ses *Démon*s et la fabrication du redoutable Stavroguine) pris dans le tourbillon du nihilisme des années 1870.

*Crime et châtiment* dresse le portrait mouvant de Raskolnikov, jeune étudiant fauché de Saint-Pétersbourg, pétri d'idées nouvelles et frappé du syndrome de supériorité. Si les thèmes qui touchent de près ou de loin aux mutations sociales ponctuent et animent le récit de Dostoïevski, c'est sur l'errance du personnage et son impact sur l'intrigue qu'il convient ici de se pencher : la trajectoire de Raskolnikov, de la chambre de bonne

4. Georges Bernanos, « Lettre à l'Abbé André Sudre, mars 1927 », in *Correspondance I*, Paris, Plon, 1971, p. 305-306.

5. Ivan Tourgueniev, *Pères et fils* (trad. F. Flamant), in *Romans et Nouvelles complets*, t. II, Paris, Gallimard, 1982.

au bain fait paradoxalement sens par sa désorientation autant qu'elle semble nous renseigner sur cette quête initiatique que représente de fait tout le roman.

C'est d'abord l'errance qui se lit dans les méandres d'une ville brumeuse, cette Saint-Petersbourg bien connue de l'auteur, cette ville « fantastique<sup>6</sup> » qui influe sur Raskolnikov. Mais c'est encore l'errance que l'on rencontre au creux d'une individualité marquée par son schisme fondateur : si la séparation est inscrite dans son nom, Raskolnikov oscille entre une tradition solidement ancrée dans les consciences, gage d'une identité stable, et modernité aux promesses incertaines.

Tous les commentateurs ont rapproché le nom de Raskolnikov de celui du schisme (*raskol*) mais il s'agit d'un schisme contemporain, celui des nihilistes avec leur pays, leurs racines, la foi et leurs pères. Raskolnikov a l'esprit et la conscience divisés, et cette scission interne ne se refermera que lorsqu'il pourra réconcilier et unifier sa vie avec la découverte de l'Evangile, tout à la fin du roman<sup>7</sup>.

L'errance de Raskolnikov s'appréhende comme la forme d'une perdition intérieure à l'image de toute une génération. Preuve en est cette « instabilité carnavalesque », selon le mot de Bakhtine, du discours dans *Crime et châtiment* qui peut dès lors s'entendre comme l'écho au sein du roman d'une perte de repères généralisée :

Instabilité du personnage qui a volé un rôle incongru, instabilité de l'espace, où tout est seuil, passage, escalier, porte ouverte. Instabilité enfin du discours où tout est moqueur et paradoxal, près de se transformer en son contraire<sup>8</sup>.

L'errance du roman, si elle figure la volonté de s'extirper d'un monde en mutation (« Seigneur, mon Dieu ! Il faut fuir, fuir<sup>9</sup> ») laisse entrevoir au lecteur son impossibilité à ne jamais se laisser entièrement lire. Elle rappelle de manière fugace cette sentence évoquée par Poe dans *L'Homme des foules* au sujet d'« certain livre allemand » : « il ne se laisse pas lire<sup>10</sup> ». Le secret que referme la trajectoire de Raskolnikov reste entier. Sa double errance, à la fois physique et mentale, le maintient pourtant au creux de cette tension qui construit le roman et soulève les questionnements existentiels qu'il recèle.

---

6. Georges Nivat, « Une ville fantastique : Pétersbourg », in Besançon, Alain et Weidlé, Vladimir, *Entretiens sur le grand siècle russe et ses prolongements*, Paris, Plon, 1971.

7. Michel Niqueux, « Dostoïevski, les sectes russes et les vieux croyants », in *Diagonales dostoïevskiennes*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2002, p. 156.

8. Georges Nivat, Préface de *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, 1975, p. XXVIII.

9. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment* (trad. D. Ergaz), Préface de Georges Nivat, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1950 pour la traduction française et les notes, 1975 pour la préface, p. 89.

10. Edgar Allan Poe, *L'Homme des foules* in *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 46.

Publié dans un contexte social explosif (songeons au récent assassinat du tsar Alexandre II la même année, au servage fraîchement aboli, en 1861), *Crime et châtiment* reflète l'errance d'une société dont les socles tendent à l'effritement. Plus encore, il intervient dans un souci de réalisme cru, puisqu'il est, faut-il le rappeler, l'adaptation romanesque d'un fait divers sordide. Janvier 1865, un jeune étudiant, Gerasim Tchistov, assassine une usurière et sa gouvernante, qui logeait en face de la rue Maly Mechanski où vivait justement Dostoïevski. Cette réappropriation d'un réel quotidien et cruel, trop vite jeté aux oubliettes par les journaux de la ville, érige le concept de l'errance au sein du texte. Elle devient, par le biais du pacte de lecture, universelle, dès lors qu'elle semble « contaminer » les esprits qui, les uns après les autres, prennent pleinement connaissance de ce fait divers romancé, finalement commun, partagé de tous.

L'errance de Raskolnikov est à l'image de celle d'une Russie en proie à un essor industriel sans précédent. « C'est l'aboutissement de cet orgueil démesuré que personnifie avant tout Rodion Raskolnikov<sup>11</sup>. »

*Crime et châtiment* nous offre le tableau désenchanté d'un être à mi-chemin entre tradition pieuse et modernité athée dans le même temps qu'il lève le voile sur les incohérences d'une société où l'errance joue un rôle capital, qu'il soit manifeste ou silencieux.

Le roman de Dostoïevski fera, tout au long de notre étude, figure de texte source, témoin privilégié d'une ère aux antipodes du statisme individuel et collectif : c'est *Crime et châtiment* qui régule ici par le biais de l'errance de son personnage phare les dérèglements<sup>12</sup> salutaires d'une société en plein processus de mutation.

*Lord Jim* (1900) met en scène un personnage aux bornes d'un romantisme déchu. Le jeune homme présenté *in medias res* par Conrad dans son roman éponyme est dévoilé au cours du récit par effet de mise en abyme narrative par Marlow, figure archétypale du vieux marin expérimenté qui habite précédemment le célèbre roman *Heart of Darkness*.

L'histoire du naufrage du *Patna* est, comme celle du meurtre de l'usurière, bien réelle. L'affaire du *Jeddah* (1880) donne vingt ans plus tard à Conrad l'occasion de se saisir d'un événement ponctuel pour en faire le point de départ d'une aventure

---

11. Georges Nivat, Préface de *Crime et châtiment*, *op. cit.*, p. XIV.

12. *Ibid.*, p. XXVII.

initiatique à bien des égards. Et la parabole de *Lord Jim* de se lire au travers du prisme de la dualité et du paradoxe : du réel sordide et irréversible naissent les ramifications insoupçonnées de l'imaginaire et de la quête. L'errance qui est d'abord forme anarchique d'une reconquête désespérée de l'honneur devient rapidement essence même du mouvement du texte. C'est au sein de l'esprit du personnage que vibrent tour à tour les fantasmes mémorisés des anciennes lectures et que se construisent les chimères romancées d'un romantisme fané. Mais l'errance de Jim se fonde surtout sur une double impulsion, essentielle à la compréhension du sens de son parcours : celle qui initie d'une part une structure textuelle libre et ouvre d'autre part la voie à la transgression. Conrad lui-même avance cette particularité du texte :

*It was only then that I perceived that the pilgrim ship episode was a good starting-point for a free and wandering tale; that it was an event, too, which could conceivably colour the whole "sentiment of existence" in a simple and sensitive character*<sup>13</sup>.

C'est l'errance de port en port entreprise par Jim qui finit par modeler non seulement l'intrigue dans mais aussi tout le sens de la quête qui y est rattachée. La forme du texte, ses mouvements, tendent à cette rupture bénéfique, à cette dualité révélatrice de l'homme.

L'errance de Jim est cet élément déclencheur du détachement, cet atome qui vient troubler l'ordre du cosmos naturel et jeter le doute sur l'existence même. Sa place est essentielle principalement parce qu'elle livre à l'homme, au-delà de la simple fantaisie spatio-temporelle, les constats de son existence et l'acceptation résignée de son impuissance face à l'échec et à la mort.

[...] par le don généreux de l'imagination, briser les murs de solitude qui entourent les êtres extérieurement, qui intérieurement les séparent de leur être profond ; porter témoignage, être la révélation, la connaissance vicariante et sympathique de ceux qui ne se sont pas connus eux-mêmes<sup>14</sup>.

Cette explosion des frontières de l'empathie par la circulation anarchique du corps et de l'âme, des mots et des pensées, se lit également dans l'oeuvre de Camus, *La Chute*

---

13. Joseph Conrad, note de l'auteur in *Lord Jim* (juin 1917), Paris, Gallimard, 1982, p. 12. « [...] je m'aperçus que l'épisode du transport de pèlerins était un bon point de départ pour un récit libre et vagabond ; et, aussi, que c'était un événement dont il était concevable qu'il puisse colorer tout "le sentiment de l'existence" chez un personnage simple et sensible. » (traduction personnelle)

14. Jean-Jacques Mayoux, Préface de *Au cœur des Ténèbres*, Paris, Flammarion, 1989, p. 33.

(1956), où les rôles humains ne s'accomplissent que dans le remplacement factice et l'égalisation systématique que l'errance semble établir.

Être tous les hommes à la fois est précisément ce que Jean-Baptiste Clamence, ancien avocat parisien exilé à Amsterdam, tente de faire. S'il confie à son interlocuteur dès le début du texte exercer l'étrange métier de juge-pénitent, c'est pour pouvoir digresser sans fin sur l'ambivalence sempiternelle de l'homme. Son errance se lit à tous les niveaux du texte. Clamence errant dans Amsterdam, à l'image de Jean le Baptiste clamant dans le désert<sup>15</sup> exhibe à son tour la dualité de l'être : l'affirmation de Sartre « le meilleur livre de Camus, parce qu'il s'y montre et s'y cache tout entier<sup>16</sup> » pourtant démentie par Camus lui-même, révèle cette oscillation caractéristique de l'errant.

*La Chute* touche à l'homme d'abord parce qu'elle raconte son errance et ses hésitations, ensuite parce qu'elle se sert de l'errance pour matérialiser sa perdition inévitable. Interviewé en 1956, Camus dira de son texte : « Ce livre, j'aurais voulu pouvoir l'intituler *Un héros de notre temps*<sup>17</sup> ». C'est la modernité et l'universalité qui sont questionnées ensemble au sein des tergiversations incessantes de Clamence :

J'errais alors dans les rues. Ils errent aussi maintenant, je le sais ! Ils errent, faisant semblant de se hâter vers la femme lasse, la maison sévère... Ah ! mon ami, savez-vous ce qu'est la créature solitaire, errant dans les grandes villes<sup>18</sup> ?

*Le Maître de Pétersbourg* ouvre la voie de notre analyse de l'errance à la modernité. Le retour de Dostoïevski depuis Dresden sur les traces de la mort de son beau-fils Pavel donne d'emblée au texte de Coetzee une dimension biographique importante. L'auteur met en exergue toute la profondeur de la pensée vagabonde du personnage, en proie aux hallucinations qui l'assaillent, aux autorités qui le harcèlent, aux nihilistes qui le guettent. L'errance dans *Le Maître de Pétersbourg* nous renvoie d'abord à cette volonté, déjà décelée chez nos autres auteurs, de montrer le monde dans sa dualité et son impossibilité de se lire de façon cohérente. Le romancier sud-africain affirme à ce propos : « *I am someone who has intimations of freedom (as every chained prisoner has) and constructs representations of people slipping their chains and turning their faces to the light*<sup>19</sup>. »

---

15. « *Vox clamantis in deserto* », *Bible de Jérusalem*, Paris, Le Cerf, 2000, Isaïe, 40,3 ; Mathieu, 3,3 ; Jean, 1,23.

16. Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 880.

17. Albert Camus « Entretien », *Le Monde*, 31 Août 1956, in *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.

18. Albert Camus, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, p. 125.

19. John Maxwell Coetzee, *Nobel lecture, Swedish Academy, Stockholm*, 7 décembre 2013 : « Je suis juste quelqu'un qui, comme tout prisonnier enchaîné, a des intuitions de liberté et qui construit des représentations de gens laissant tomber ces chaînes et tournant leurs visages vers la lumière. » (traduction



C'est cette quête effrénée de vérité qui est racontée dans *Le Maître de Pétersbourg*, au travers d'une trajectoire confuse et désordonnée en apparence. Les longues digressions où l'esprit se laisse aller à des questionnements philosophiques apportent au texte cette dimension de profondeur supplémentaire : toute la teneur biographique y est interrogée dans sa propension à révéler à la fois les paramètres structurels de l'errance, d'un point de vue dostoïevskien, et ceux, plus personnels, du vécu même de Dostoïevski. Si l'on s'attache aux affirmations de l'auteur au sujet des limites de l'autobiographie : « vous choisissez les faits en fonction de leurs correspondances avec l'évolution de vos intentions<sup>20</sup> », on comprend comment *Le Maître de Pétersbourg* a pu être construit sur une double stratification.

D'un côté, il y a la lecture d'une vie célèbre revisitée, romancée « en fonction des intentions » de l'auteur. D'un autre, il y a, par effet de mise en abyme, cette espèce de « poétique de la réciprocité » selon le titre d'une des sections de *Doubling the point*<sup>21</sup>, où l'errance du personnage échappe à son contexte biographique ou historique pour devenir le point d'ancrage de toute une modernité. C'est en somme le gage de tout le mouvement du texte : si la réécriture des *Démons* se lit indéniablement au détour des épisodes cruciaux du *Maître de Pétersbourg*, c'est pour que l'interaction de la grille intertextuelle puisse dire à nouveau quelque chose au sujet de l'homme.

Les « hommes malades<sup>22</sup> » qui peuplent les romans de Dostoïevski se reflètent ainsi au sein de l'oeuvre de Coetzee pour faire véritablement et de nouveau sens. L'intrigue aux allures de labyrinthe, qui réemploie la puissance destructrice de Sergei Netchaïev<sup>23</sup>, ouvre par sa forme anarchique les voies du questionnement. « Le sens morne et féroce de l'isolement<sup>24</sup> » interroge l'errance moderne autant qu'il s'emploie à renouer avec des notions parallèles, telles que l'altérité et le nihilisme.

Car il est bien question d'altérité lorsque nous tentons d'interroger la notion d'errance au sein de toute forme de littérature : Dostoïevski avoue sans détour cette « primauté du moi<sup>25</sup> » dans *L'Adolescent*.

---

personnelle)

20. John Maxwell Coetzee, *Doubling the point : essays and interviews*, Harvard University Press, 1992, p. 18.

21. *Ibid.*, p. 55.

22. Jacques Catteau, « Fédor Dostoïevski », in Efim Etkind, *Histoire de la littérature russe*, t. 3, Paris, Fayard, 1992, p. 995

23. René Cannac, *Netchaïev, du nihilisme au terrorisme. Aux sources de la révolution russe*, Paris, Payot, 1961.

24. Patrick McGrath, « *To be conscious is to suffer* » in *New York Times of the Web*, 20 novembre 1994.

25. Louis Allain, *Dostoïvski et l'Autre, Dostoïevski et l'Autre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984.

Dès mes premières rêveries peut-être, c'est-à-dire depuis mon enfance ou presque, je n'ai jamais pu me voir autrement qu'au premier rang, partout et en toutes circonstances. J'ajouterai un aveu singulier : peut-être que cela dure encore<sup>26</sup>.

L'autre en tant que tel passe nécessairement et fatalement au second plan dans cette vision égocentrique. Tout, dans la narration, est de fait perçu et orienté en fonction du prisme subjectif d'un seul être. C'est bien ce présupposé qui doit être à l'origine de toute investigation sur l'errance, dans la mesure où celle-ci ne peut exister que par rapport à cette dynamique sociale. L'enjeu de l'altérité recoupe plusieurs réalités romanesques dès lors qu'il se fonde à la fois sur les socles de l'identité, de la solitude et, par opposition, de la communauté. La définition, ainsi que la citation rattachée à l'altérité qu'offre le Littré sont à ce titre éloquentes :

Terme de scolastique : qualité d'être autre "Quoi ! L'ange saint qui est préposé à la conduite de cette âme, et les autres esprits bienheureux ne peuvent plus la distinguer de Dieu ? Elle ne connaît pas elle-même sa distinction, ou, comme parle cet auteur [Rusbroc], son altérité ?" [Bossuet, *Instructions sur les états d'oraison*]<sup>27</sup>

L'altérité flirte donc aussi avec l'idée de quête, dès lors que l'on appréhende son sens comme vecteur d'empathie. Elle introduit dans le même temps en sourdine le lien qui unit souffrance et errance. Celle-ci intervient fondamentalement au moment où toute forme de communication se trouve rompue : c'est alors la solitude que l'on associe volontiers à l'errance qui prend le dessus et configure les trajectoires des errants. L'interaction entre individu en errance et société est ainsi remarquable :

Par ce traitement romanesque expérimental de la thématique de l'errance, c'est le rapport entre l'individu et le monde, entre l'individu et le collectif, qui constitue le problème dont le roman doit se saisir<sup>28</sup>.

Pourtant, il semblerait pertinent de s'interroger sur le sens que peuvent recouvrir ces errances si différentes. L'épineuse question de la teneur nihiliste de celles-ci doit être mise en exergue, puisqu'elle dépasse en elle-même les notions de quête et d'altérité. S'il s'agit bien là de l'idée, d'abord popularisée par Tourgueniev et son roman *Père et Fils*, selon laquelle l'existence humaine est dénuée de sens, le lien avec l'errance apparaît

---

26. Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, Paris, Gallimard, 1991.

27. Littré, définition d'« altérité », <http://www.littre.org/definition>.

28. Frédérique Leichter-Flack, *La Complication de l'existence. Essai sur Kafka, Platonov et Céline*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 17.

évident. C'est cette espèce de lâcher-prise, finalement très proche d'un pessimisme fin de siècle à la Joris-Karl Huysmans, entre décadence et tentation sataniste, à laquelle l'idée de nihilisme se rattache dans un premier temps.

De ce constat pourtant résigné (souvenons-nous du célèbre sophisme de Gorgias<sup>29</sup>) naît pourtant rapidement ce glissement qui mène à l'action : en 1881, la *Narodnaïa Volia* assassine l'empereur Alexandre II, geste qui matérialise une idéologie politique.

L'errance, dont les enjeux consistent à matérialiser l'inaction, de sorte à ce qu'elle soit, au-delà de son propre paradoxe, signifiante, se situe en creuset de ce nihilisme. C'est que le *nihil* doit, comme le soulignait Deleuze, « ne pas signifier le non-être, mais d'abord une valeur du néant<sup>30</sup> ». Ceux qui entreprennent l'errance ont conscience de leur propre existence ; seulement, l'existence qui est la leur et, au-delà, l'ordre du monde dans son intégralité, ne semblent pas convenir à leurs consciences. Cet « égoïsme rationnel » selon le mot de Tchernychevski, se transforme au creux des errances qui se déploient dans nos textes, devenant de fait véritable moteur d'une réflexion non plus sur l'émancipation de l'homme, mais sur son salut.

L'errance tend dès lors à devenir le moyen désarticulé d'enclencher cette dynamique de reconquête de l'essence.

Nos romans déploient en leur creux une errance qui se lit ainsi à la fois au travers des prismes de l'identité, de l'altérité et, *in fine*, du nihilisme. Dostoïevski offre dans *Crime et châtiment* la vision d'un personnage qui met à ses risques et périls en pratique un nihilisme politique violent forgé au fil de ses lectures et de ses discussions. Raskolnikov, plus encore que Stavroguine, expérimente une errance en lien avec cet échec d'une transformation profonde de la société. L'anti-nihilisme dostoïevskien se prouve en quelque sorte à travers le calvaire qu'est l'errance d'un Raskolnikov partagé entre entêtement destructeur et rédemption salvatrice. Il apparaît ainsi intéressant d'interroger cette utilisation de l'errance au sein des œuvres de notre corpus.

Nos romans de l'errance se déploient sur le mode de l'évolution : chacun livre par l'errance les réponses aux questions existentielles que le lecteur, dès l'abord, se pose. Les textes soumis à l'étude permettent progressivement de dégager une figure de l'errant, une véritable identité de l'errance, qu'il convient d'appréhender en fonction de ses propres digressions.

---

29. Platon, *Gorgias* (trad. A. Croiset), Paris, Belles Lettres, 1997.

30. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 169.

Nous nous proposons de tenter de comprendre les enjeux de l'errance au travers d'une démarche qui appréhende l'évolution de la figure de l'errant au cours du siècle précédent et qui, pour ce faire, interroge en permanence la figure de Raskolnikov. Si, comme l'affirme Frédérique Leichter-Flack, « l'errance est constitutive de l'intrigue comme de l'identité des héros<sup>31</sup> », elle recèle en son sein les grilles de lecture de l'homme.

Dégager avec précision les traits, sans cesse changeants, d'un individu en errance au sein de romans passe nécessairement par la recherche de ses caractéristiques générales et immuables, celles qui, en définitive, le définissent comme errant. Mais l'on ne peut interroger l'errance au cours du siècle sans s'attacher à étudier ses interactions avec ce qui se trouve en dehors d'elle et qui, toujours, la perturbe.

La fonction de l'errance au sein d'un contexte bien particulier, en l'occurrence dans *Crime et châtiment*, celui d'une société où tout, sans répit, change, entre euphorie des réformes et retour aux sources, apporte un éclairage nouveau sur la question même de l'homme.

Il s'agit, au-delà des préoccupations de formes, de considérer l'homme, et plus précisément l'homme moderne, dans sa propension à se dresser contre un certain ordre préétabli, qu'il soit lié à la morale, à la politique ou à la fatalité.

Il faudrait pouvoir relier la question de l'errance à celle de l'identité. C'est, en définitive, ce que font les personnages de nos romans, au travers de leurs périples respectifs. Par leur errance, ils semblent à la fois s'ancrer dans la réalité et s'en échapper. L'identité se construit ainsi au travers de l'errance.

Si l'apport biographique présent au sein de nos œuvres apparaît frêle, il convient cependant d'en souligner quelques troublantes pistes : les images d'un Raskolnikov échappant à la police et aux regards inquisiteurs, la fuite de Jim vers les contrées les plus reculées, l'exil de Clamence à Amsterdam ainsi que les trajectoires labyrinthiques données à voir chez Coetzee nous renvoient aux auteurs. Les correspondances de Dostoïevski regorgent d'éléments retrouvés dans le texte, ceux liés à son expérience douloureuse du bagne sont légion. Les mots qu'il adresse à son frère rappellent l'épisode du bagne dans le texte :

---

31. Frédérique Leichter-Flack, *La Complication de l'existence*, op. cit., p. 15.

« A propos : combien j'ai rapporté du bagne de types, de caractère populaires ! J'ai vécu leurs vies et c'est pourquoi, il me semble, je les connais comme il faut<sup>32</sup>. » Quant à Conrad, de nombreux critiques tels que Gustav<sup>33</sup> ont établi le lien qui existait entre ses récits – plus spécifiquement *Lord Jim* – et son passé de désertion de la Pologne. Que dire encore du personnage de *La Chute*, directement inspiré par le court séjour que fait son auteur en Hollande ainsi que par sa volonté de justifier aux yeux des existentialistes convaincus le bien-fondé de sa propre vision de l'homme ?

La touche biographique n'incarne pas seulement le *genius loci* des romans, où vécu rime avec vraisemblance : elle démontre dans une certaine mesure l'universalité de l'expérience de l'errance. Plus encore, c'est l'exemplarité de l'errance comme moyen de parvenir à une destinée qui est ici exposée. Qu'il s'agisse du sous-titre éloquent de *Lord Jim : A tale*, comme pour prévenir le lecteur qu'il sera seulement question d'un récit ouvert, d'un conte – l'article indéfini démontre à lui seul le caractère anonyme de l'intrigue – ou encore de la fulgurante mise en abyme opérée par Coetzee dans son roman où faits réels et anecdotes imaginaires s'emboîtent, tout tend à l'universalisation.

L'errance comme vecteur est ainsi érigée en fil conducteur des intrigues. Elle permet d'appréhender les textes sous l'angle du mouvement d'arrachement et de séparation qui distingue finalement toujours les personnages marquants de la masse moutonnaire.

Elle fait enfin la lumière sur les agissements de l'homme face à une situation de l'extrême, révélant du même coup ses limites. Le choix du thème de l'errance s'explique ainsi en partie par les multiples facettes qu'il dévoile de l'homme, dès lors qu'il est rattaché aux forces qui régissent les contextes et façonnent les intrigues.

Articuler notre étude autour de l'errance, c'est également ouvrir la voie à la démesure et à l'excès ; s'ils sont abordés dans *Crime et châtiment* au travers du geste criminel de Raskolnikov, élément déclencheur de son errance, ces paramètres capitaux se lisent dans les œuvres que nous nous proposons d'étudier. Exacerbation de la force chez Conrad, démesure de la parole chez Camus, outrance de cynisme chez Coetzee, l'excès s'invite au détour des textes et donne l'impulsion nécessaire à une errance qui se veut utile.

Les seuils de la modernité romanesque, représentés, sorte d'échantillon du monde, par nos œuvres, érigent une certaine identité de l'errant que nous cherchons ici à identifier et à comprendre. Les errants brisent, par définition, les normes spatio-

---

32. Cité par Pierre Pascal, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970, p. 84.

33. Gustav Morf, « A confession of a man tortured by doubts and nightmarish fears », *The polish heritage of Joseph Conrad*, Londres, 1930, p. 149.

temporelles auxquelles ils refusent d'appartenir, dressant un pont entre identité, souffrance et culpabilité.

Mais la figure de l'errant, celle que nous nous proposons justement de définir, pose également la question de son rapport à l'avenir et à l'*ex-sistence*<sup>34</sup> : appréhendée sous le prisme philosophique, la question de l'errance pose les jalons d'un avenir incertain, à tel point que nous serions tentés de nous demander si le *nihil*, peut-être trop vite associé à l'errance, n'aurait pas finalement un sens où l'espoir se mêlerait indistinctement à l'action.

Cette identité de l'errance semble se situer à mi-chemin entre passivité et fureur, errance qui n'est plus la réponse à la réalité de l'homme qui survit (est-ce là son unique but ?) et conserve les stigmates d'un mal-être incurable. C'est une identité en crise qui est dévoilée par l'errance, symptôme irréfutable d'un refus de la stagnation, et qui, au travers du roman, ne se résout pas par le nihilisme, dernier rempart de l'existence.

Comment, dès lors, prendre en charge cet échec cuisant d'une violence née de l'idée même de néant ? Les errants de notre corpus interrogent l'humain à la lumière de l'ensemble de ses propres constructions : l'ordre social est interpellé par l'errance parce que celle-ci est appréhendée comme écart à la norme. Pourtant, l'interaction avec l'altérité est nécessaire, sinon vitale à l'existence même de figures de l'errance.

Qu'ils émergent au détour d'une situation politique et sociale troublée ou à la fin d'un XX<sup>e</sup> siècle en crise, les errants dont nous avons choisi d'identifier les traits, de cerner les airs et de faire tomber les masques se ressemblent. Il s'agit pour nous d'abord de comprendre les mécanismes de l'errance au cours des décennies. Il s'agit aussi et surtout de saisir les fonctionnements aussi précis que complexes de la figure immuable et changeante de l'errant. Questionner des itinéraires aux finalités diverses nous apparaît judicieux : la démarche s'inscrit de fait dans une volonté de saisir le rôle des personnages errants au sein de sociétés en proie aux interrogations les plus existentielles. Ces êtres « voués au dehors<sup>35</sup> » selon la formule de Leichter-Flack, déploient, d'abord par ce manque d'appartenance caractéristique, une richesse socio-humaine certaine, dont il faut se saisir.

Prenant comme point de repère la figure phare de Raskolnikov dans *Crime et châtiment*, il serait ainsi pertinent de poser l'épineuse question de la fonction de

---

34. Jacques Lacan, *Les Non-dupes errent*, séminaire 21, 1973-1974.

35. Frédérique Leichter-Flack, *La Complication de l'existence*, *op. cit.*, p. 17.

l'errance des personnages romanesques. Dans quelle mesure demeurent-ils, au-delà d'un certain héritage du salut par la souffrance solitaire, les figures silencieuses de la révolte ?

Dans un premier temps, il s'agira de contextualiser les errances que nous nous proposons d'étudier, en montrant leur forte imprégnation du modèle de l'errance chez Dostoïevski. Il sera démontré que le salut par la souffrance définit, chez les uns comme chez les autres, le sens même de l'errance.

Une fois les similitudes établies, la seconde partie s'attachera à mettre en lumière les divergences contextuelles de nos textes. Après avoir dressé un panorama de la figure de l'errant, elle s'emploiera à situer celle-ci par rapport à d'autres figures types de la littérature, le marginal et le *picaro*. Cette comparaison permettra d'entrevoir pour l'errant une place nouvelle au sein de la société. La question de l'héroïsme des errants et de leur place active au sein des sociétés sera soulevée.

La troisième partie enfin portera sur la mutation de cette figure au sein de nos textes et au travers des notions de culpabilité et de révolte. Il s'agira donc de montrer comment l'errant adopte peu à peu un nouveau rôle social, à mi-chemin entre martyr et malfrat, et comment il abandonne au XX<sup>e</sup> siècle tout espoir sérieux de salut.

# **I. UNE ERRANCE CONTEXTUALISÉE : TRACES ET RÉSURGENCES DOSTOÏEVSKIENNES AU SEIN DE TRAJECTOIRES MODERNES**

*Lord Jim, La Chute, Le Maître de Pétersbourg.* Des romans aux extrémités du XX<sup>e</sup> siècle, trois récits qui ponctuent les décennies marquantes de notre époque, sans pour autant converger, en apparence, vers un sens fort et commun. Il nous apparaît néanmoins judicieux de les faire se rencontrer en ce lieu afin qu'ils révèlent non seulement ce qu'il reste de la caractérisation typiquement dostoïevskienne, mais également les schèmes, pérennes ou furtifs, de cette caractérisation de l'errance vue et modelée à travers ce même prisme dostoïevskien.

Si les contextes de nos œuvres semblent *a priori* éloignés, ils apparaissent pourtant à bien des égards révélateurs d'une évolution certes avant tout littéraire, mais aussi profondément sensorielle de la figure de l'errant. Les personnages de l'auteur russe, par leur profondeur obscure, leur éclat romanesque, leur singularité idéologique surtout, ne cessent de fasciner : faisant presque figure d'allégorie, ils deviennent dès lors pour la littérature de précieuses ressources permettant les concrétisations scripturales de sujets philosophiques et métaphysiques qui irriguent tout projet d'écriture, toute forme de prise de voix. Cette richesse incontestable, nous la retrouvons volontiers dans les romans soumis à l'étude, entretenant de cette manière – il y en a certes bien d'autres – un lien étroit avec l'œuvre dostoïevskienne.

Lorsque Camus fait dire à Kaliayev : « Et puis, nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera ! Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents<sup>36</sup> », il remet en branle avec une énergie renouvelée l'une des dynamiques dostoïevskiennes. A l'image de Kaliayev, l'errant ne semble accéder à son statut que par une marginalité parfois fatale, toujours très sombre. Par-delà les questionnements récurrents liés de près ou de loin au thème somme toute éternel de l'errance, le parallèle que l'on tente ici de dresser avec Dostoïevski permettrait sans doute d'entrouvrir l'une des brèches d'une temporalité littéraire et artistique où l'homme passe et demeure à la fois.

---

36. Albert Camus, *Les Justes*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 322.



## **A. DES PERSONNAGES DOSTOÏEVSKIENS : ENTRE PARADOXE ESTHÉTIQUE ET RÉALISME PÉRENNE**

Les personnages principaux de nos œuvres semblent tous arborer sur le plan de la construction romanesque les signes d'une identité particulière qui permet une démarcation nette d'avec l'altérité. Si le caractère de l'errance apparaît d'abord évincé de leurs schèmes de construction personnelle, il agit en sourdine comme tremplin à la formation d'une identité bien définie dont les marques de l'art dostoïevskien en sont entre autres les éléments fondateurs. Il convient donc dans un tout premier temps de montrer en quoi l'oscillation de ces différents schémas de construction d'une figure type d'errant, les diverses variations de formation, d'évolution, de tendances en somme, participent activement à l'apparition progressive d'une nouvelle création de l'errance, véritable *monstre* à la fois sorti des entrailles du génie russe et tapi depuis longtemps au creux d'un imaginaire collectif.

### **1. De troublantes similitudes qui traversent les âges, de Raskolnikov aux errants modernes : du cas par cas à l'uniformité**

Si le modèle de Raskolnikov se retrouve rejoué, de nouveau présent au travers d'autres figures de la littérature, c'est avant tout parce qu'il semble véhiculer un paradoxe d'une stabilité et d'une force étonnantes. Cette ambivalence qui ne quitte jamais le héros de *Crime et châtiment* ne s'inscrit dans la charpente romanesque de ce dernier que dans la mesure où elle le rend strictement insaisissable, dans le même temps qu'elle le place irréfutablement en dehors de toute une société. Les personnages de notre corpus se placent également hors des communautés dans lesquelles ils évoluent pourtant. C'est bel et bien ce paradoxe avant tout social, qui devient ou apparaît peu à peu identitaire et intrinsèque à l'être même, qui intéresse ici et permet d'établir un parallèle avec Raskolnikov. L'errance, qui ne cesse de baliser les récits soumis à l'étude, trouve sans doute écho dans les tréfonds de l'âme raskolnikovienne. L'oscillation permanente entre le bien et le mal, l'inappartenance<sup>37</sup> apparente à toute forme de communauté semblent définir en tous points ce type de personnage, à la fois solidement rattaché au mouvement vital du monde et violemment arraché à celui-ci.

---

37. « Le même sentiment d'inappartenance, de jeu inutile, où que j'aie : je feins de m'intéresser à ce qui ne m'importe guère, je me trémousse par automatisme ou par charité, sans jamais être dans le coup, sans jamais être quelque part. Ce qui m'attire est ailleurs, et cet ailleurs je ne sais ce qu'il est. » Emil-Michel Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1990, p. 1287.

Il convient tout particulièrement de dresser clairement le parallèle existant entre Raskolnikov, vu d'une certaine manière sous le prisme de la génération, en ce sens qu'il permet la création (nous n'oserions dire la duplication) de nouvelles figures, dont l'hybridité n'échappe pas à la ressemblance frappante et évolutive de son modèle initial, et les figures mises ici en exergue.

La réalité en tant que telle n'a pas de prise sur le héros tragique dostoïevskien. Ce qui compte toujours c'est l'interprétation, le sens que lui donne le héros – interprétation et sens sont souvent très contaminés par l'état émotionnel qui est le sien à ce moment-là. Même la biographie du personnage, pourtant parfois déterminante (comme, par exemple, dans *Les Frères Karamazov*) ne renvoie jamais à une temporalité ni ne donne les causes du drame vécu. Ces causes sont toujours le combat pour affirmer une pensée en dehors de toute garantie divine. De ce point de vue, le combat engagé tranche avec tout ce qui existait avant et, comme c'est un combat inédit, rien ne permet de prévoir la suite. Le héros tragique dostoïevskien ne connaît pas le temps linéaire ; il ne se réfère pas à un avant et il ne connaît pas non plus un déroulement. Il est en permanence insomniaque, suspendu à l'instant qu'il traverse, en permanence en crise avec tout, en conflit. Seulement voilà, ici une crise est la figure singulière de la bataille que mène chaque homme pour exister dans un monde abandonné par Dieu. Figure singulière de cette bataille maintenant incontournable, chaque héros tragique dostoïevskien, coupé du temps et immobilisé dans sa manière de vivre son combat pour changer le cadre de pensée existant, devient le personnage d'un mythe dans l'Olympe de la modernité<sup>38</sup>.

C'est bien ici cette continuité qui fait accéder un personnage à une certaine forme de pérennité, montrant le caractère véritablement typique de telles figures. La spatio-temporalité se révèle dès lors non plus comme trame de repère fondatrice de l'œuvre, mais comme signe d'une charpente romanesque construite par le personnage lui-même.

Chez Conrad tout d'abord, il y a, avant même l'écriture, l'obsession de (re)créer une figure type, immuable dans son caractère, maintenant au sein des intrigues une place centrale et rigide. L'exemple de Marlow apparaît éloquent dans la mesure où il semble supplanter toute autre forme de narrativité : le marin-type, aventurier, noble d'esprit et un brin mystérieux, ce presque surhomme qui dépasse sphères temporelles et spatiales dans *Heart of Darkness* par la mise en abyme et l'ellipse. Cet homme-là, que l'on retrouve aussi dans *Lord Jim*, s'impose dans les récits de navigation conradiens.

On le voit clairement, l'élaboration d'un archétype, si elle permet une certaine forme de solidité narrative (dans le sens où l'attente comportementale est effectivement

---

38. Heitor de Macedo, « Raskolnikov, le temps de l'insomnie », in *Le Collectif des 39*, novembre 2011.

satisfaite, faisant office de repère narratif) engendre de la même façon une reconnaissance précise de ce même archétype au sein d'une intrigue particulière. Plus précisément, cette figure si reconnaissable s'érige en véritable structure puisqu'elle cimente en grande partie la charpente narrative. Comme chez Dostoïevski, le personnage principal ainsi constitué ne peut plus s'insérer dans un moule de normalité. Tout se passe en somme comme si un trop-plein de caractérisation engendrait, sur le plan romanesque, une forme d'exclusion identitaire. Pour Marlow comme pour Raskolnikov, les traits de l'esprit, ceux du comportement, peut-être même ceux qui dessinent, en creuset, l'âme elle-même, sont pour le lecteur avisé les signes annonciateurs d'une rupture d'avec un cercle social informe et moutonnier. C'est l'éclat d'une personnalité autrement distinguée, visiblement spéciale, qui plonge paradoxalement de tels personnages dans le gouffre d'une marginalité remarquable. Là encore, l'opposition constante entre différents régimes de valeurs vient conforter le paradoxe inhérent à ces êtres hors du commun.

On note d'ailleurs, au-delà de ces simples considérations de structure, des ressemblances entre les deux figures : Marlow semble partager avec Raskolnikov le sens de la rêverie ainsi que la poursuite d'idéaux philosophiques et métaphysiques. Jim, dans sa propension à traverser les épreuves de sa vie à la fois avec pugnacité et nonchalance, à croire profondément en un idéal qu'il tente d'atteindre, à incarner en esprit toute forme d'idée qui se présente à lui, expose ainsi quelques traits de caractère communs à Raskolnikov.

Si la tendance au mal n'est pas à proprement parler définie de la même manière dans les deux œuvres, elle reste néanmoins très présente. Dans *Lord Jim*, le mal survient principalement car la carence héroïque du personnage se révèle trop importante tandis que le personnage de *Crime et châtiment* interroge le mal comme véritable notion constitutive de l'être, la faisant à chaque fois pivoter un peu plus vers sa propre direction et vers son propre destin. Nous pourrions cependant nous demander si cette même notion de mal agit dans le texte de Conrad comme révélatrice des profondeurs morales du personnage principal, certes grimmée sous d'autres traits qui semblent plus se rattacher au principe d'apathie. Quoi qu'il en soit, il apparaît que les personnages de ces deux œuvres présentent bel et bien des points communs, tant sur le plan purement romanesque que sur celui de la caractérisation.

S'ils sont mis en lumière de cette façon si ambiguë par leurs auteurs respectifs, mêlant sans cesse couardise et violence, naïveté et intelligence sournoise, c'est dans un

sens parce qu'ils apparaissent comme de véritables paraboles peintes, livrées à notre regard : on le voit bien, Raskolnikov autant que Jim s'inscrivent dans ce continuum littéraire et artistique de l'être tourmenté. Non pas que la tourmente vienne exactement de l'incapacité à décider de son destin ou à agir dans le sens d'une quête intérieure et orientée, autrement dit de l'intérieur, mais bel et bien qu'elle arrive tout droit de l'extérieur, sorte de mise en application qui ne trouverait pas dans le monde réel d'attaches assez solides pour s'accomplir. Tout se passe en quelque sorte comme si ces personnages si insolites puisaient leur originalité non pas paradoxalement en eux-mêmes mais dans une altérité ambiante et étouffante. Ainsi donc Raskolnikov se fait meurtrier car c'est la société qui l'y pousse, par son manque de justice ou d'amour ; Jim connaît un destin tragique car le néant de l'autre ne parvient jamais à temps à le sauver. Une certaine forme de passivité tend à caractériser nos personnages, ne les rendant non pas informes et insipides mais plutôt *ex-sistants* justement par une espèce de victimisation qui semble se jouer en sourdine.

Après tout, et quel que soit le mal qu'ils commettent ou le système vicieux qu'ils enclenchent en eux-mêmes ou chez les autres, Jim comme Raskolnikov demeurent des êtres dont la perte n'a d'égal que cet espoir, insidieux, que placent en eux dès l'abord ceux qui les font naître. Souvenons-nous des premières lignes de *Crime et châtiment*, où Dostoïevski présente Raskolnikov :

Sa mansarde se trouvait sous le toit d'une grande maison à cinq étages et ressemblait plutôt à un placard qu'à une pièce. Quant à la logeuse qui lui louait avec le service et la pension, elle occupait un appartement à l'étage au-dessous, et le jeune homme, lorsqu'il sortait, était obligé devant la porte de sa cuisine, la plupart du temps grande ouverte sur l'escalier. A chaque fois, il en éprouvait une sensation malade de vague effroi, qui l'humiliait, et son visage se renfrognait. Il était terriblement endetté auprès de sa logeuse et il redoutait de la rencontrer<sup>39</sup>.

L'*incipit* annonce, via un champ lexical de l'étroitesse et de la petitesse, toute la lourdeur qui pèse sur les épaules de Raskolnikov. Dans le même temps, il place d'emblée ce dernier dans un huis clos à la fois physique et mental dont les cloisons ne cesseront par la suite de se rapprocher. Jim quant à lui jouit d'une première mise en lumière nettement plus avantageuse : « *He was an inch, perhaps two, under six feet, powerfully built, and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders, head forward [...].* » Pourtant, les épisodes où Conrad met en scène son personnage dans

---

39. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 3.

des situations où l'angoisse et l'exclusion prennent le pas sont légion. Il faut tout de même noter qu'ils interviennent plus tard dans le texte et de manière plus progressive :

*Meanwhile he wandered about the courtyard, shunned by some, glared at by others, but watched by all, and practically at the mercy of the first casual ragamuffin with a chopper, in there. He took possession of a small tumble-down shed to sleep in; the effluvia of filth and rotten matter incommoded him greatly :it seems he had not lost his appetite though, because – he told me – he had been hungry all the blessed time [...]. It was apparently when thus occupied in his shed that the true perception of his extreme peril dawned upon him. He dropped the thing, he says, like a hot potato, and walked out hastily, without the slightest idea of what he would, or indeed could, do<sup>40</sup>.*

Si Dostoïevski dénude dès l'abord les fixations et faiblesses mentales de son personnage, Conrad déploie dans un premier temps les péripéties effectives de celui-ci avant de révéler l'état de profonde angoisse dans lequel il se trouve. Peut-être faudrait-il voir dans cet ordre inversé les signes d'une compréhension différente et opposée du cosmos et du sens de la vie humaine. Est-ce, en somme, l'homme qui se complait dans sa perversion inhérente et incorrigible ou bien devient-il faible et lâche en pliant sous le poids d'une machine à vivre cruelle ? Est-ce cette « sensation morbide et peureuse » – expression dont l'association inattendue de termes invite déjà à une réflexion sur le sens de la vitalité – qui, permettant de maintenir ce paradoxe entre le bien et le mal, continue de guider les personnages vers le *fatum* ?

Bien que les mises en exergues respectives du fonctionnement des personnages se déploient différemment, il faut avant tout noter le caractère particulièrement faible de ceux-ci. Qu'elle émerge aux premières lignes du récit ou au fil du texte et des aventures, cette faiblesse intrinsèque apparaît à bien des égards comme l'un des jalons principaux des destinées données à voir. L'exclusion sociale, si elle se décline à travers un certain nombre d'épisodes et de situations, fait foi de cette « différence négative » *a priori* constitutive des personnages.

---

40. Joseph Conrad, *Lord Jim*, London, Penguin Popular Classics, 1994, p. 192.

« Jim, cependant, erra dans la cour, évité par certains, foudroyé du regard par d'autres, mais observé par tous, et pratiquement, là-dedans, à la merci du premier gueux venu armé d'une hachette. Il prit possession d'une petite cahute en ruine pour y dormir ; les effluves des immondices et de la pourriture l'incommodèrent grandement ; il semble cependant qu'il n'avait pas perdu l'appétit, car – ainsi qu'il me le dit – il avait souffert de la faim pendant toute cette sacrée période. [...] C'est apparemment pendant qu'il s'occupait ainsi dans sa cahute qu'il prit nettement conscience de son péril extrême. Il laissa tomber la pendulette “comme une patate brûlante” – dit-il – et il sortit en hâte de sa cabane, sans avoir la moindre idée de ce qu'il allait faire, ni, à la vérité, de ce qu'il pourrait bien faire. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, p. 310-311.

Si Raskolnikov et Jim semblent se rejoindre en de nombreux points, il est également à noter que la façon dont ils évoluent au sein de leurs intrigues respectives présente des similitudes. Nous soulignerons principalement la notion, capitale chez Dostoïevski, de polyphonie : l'on retrouve en effet chez Conrad tous les échos et échelles de voix permettant de rendre un texte polyphonique. Jim n'est paradoxalement jamais seul, puisqu'en réalité, la narration est relayée en permanence, notamment par la prise en charge du récit fait par Marlow, créant de cette manière la mise en abyme nécessaire à une mixité de points de vue sur l'intrigue. Patrick Tournon, dans son essai critique « Polyphony in Lord Jim : on übermensch » montre bien comment deux perceptions principales peuvent être mises non pas en concurrence mais véritablement en parallèle constant. Les points de vue sur l'espace et le temps du récit notamment permettent cet emboîtement si riche et si condensé d'un déploiement narratif à tiroir :

*If Jim becomes a "Lord" (a Tuan) in the second part of the eponymous novel, set in Patusan, it is because in this remote area he is as powerful and influential as James (= Jim) Brooke used to be in Sarawak. Jim, there, is a lord in the same measure as James Brooke was a white "raja". And yet, this very second part (hereafter referred to as Lord II) exists only because such a power, in Jim's case, cannot be taken for granted. After the Patna episode, the readers cannot help wondering when and how Jim is going to fail again. This underlying question enhances their interest and expectations, and prevents them from taking Lord II as an umpteenth colonial story: many characters keep questioning Jim's status in Patusan, and Marlow's discussion with Jewel on this topic spreads over an entire chapter (chapter 33). Needless to say, incompatible conclusions are drawn, even though it is very difficult to decide which is right and which is wrong. A multiplicity of voices can then be heard, and no clear hierarchy can be established among them: by definition, a genuine polyphony therefore takes place in Lord II<sup>41</sup>.*

Si les tonalités polyphoniques de *Lord Jim* nous éclairent un peu plus sur cette parenté relative avec Raskolnikov, elles permettent aussi d'épaissir cette ouate romanesque qui entourait déjà le personnage en question. La multiplicité d'échos tend ici à brouiller davantage les pistes de la caractérisation. Un peu plus isolés d'une altérité qui se divise, Jim ou Raskolnikov semblent s'enliser, chacun à sa manière, dans cette mécanique de l'enfouissement.

Ces traits communs que nous décelons, au fil des pages, ne sauraient établir une quelconque gémellité entre les personnages. Ils apportent néanmoins sur les chemins

---

41. Patrick Tournon, « Polyphony in Lord Jim: on Übermensch », in *Conradiana*, vol. 40, n° 1, 2008, p. 71.

empruntés par ces derniers un précieux éclairage, dans la mesure où les fonctionnements mentaux mis en marche peuvent se lire à travers une certaine grille.

*La Chute* de Camus révèle également d'importantes informations sur les mécanismes romanesques de personnages isolés d'une société en inadéquation avec leur être profond. On le voit dès les toutes premières lignes du texte, Jean-Baptiste Clamence présente quelques points communs avec ce type de figure. Si l'impression première d'un homme coupé du monde dans lequel il vit nous assaille naturellement, elle ne masque en réalité qu'un court instant l'espèce de mise en abyme situationnelle à laquelle elle participe : l'élément capital, celui qui constitue le propos même du récit, c'est cette fuite, enclenchée par Clamence, d'un autre monde, Paris. Univers duquel il s'arrache pour venir s'installer dans une ville qu'il ne connaît pas.

On le voit rapidement, la prise en charge du récit à la première personne, si elle s'accompagne incontestablement d'une réflexion posée et aboutie sur les mécanismes humains et métaphysiques, révèle cependant parfois la fragilité d'un tel personnage. Songeons notamment à l'élocution suggérée par les multiples exclamations répétées, juxtaposées de manière presque assourdissante, ou aux nombreuses interrogations qui se succèdent inlassablement, créant la sensation d'un cycle qui ne cesse de se régénérer sans jamais finir ni aboutir. Toute la perte du personnage de Clamence est en quelque sorte palpable au travers de sa voix.

Raskolnikov semble quant à lui décharger toute son angoisse par le biais de ses actes, qu'ils soient d'ailleurs accomplis ou manqués. La profondeur de la pensée du personnage ne se traduit certes pas constamment par une prise de parole assourdissante, mimant la nausée, dont les tonalités frisent la démence. Elle semble plutôt se révéler paradoxalement de manière retenue, comme livrée en sourdine par l'intermédiaire d'une certaine gestuelle, dans une sorte de logique théâtrale. Tout, dans le texte, semble en effet mener Raskolnikov vers sa perte. L'exemple de l'*incipit* demeure éloquent, dans la mesure où il annonce déjà toute la portée du symbole dans la narration : la première image qui vient est celle du personnage qui descend, au soir, de sa mansarde étouffante et exigüe. On voit bien ici de quelle manière la représentation initiale apporte les éléments capitaux non pas de l'intrigue en elle-même, mais de la caractérisation du personnage. La sensation d'emprisonnement autant que celle de chute s'associent et s'emboîtent dans une symbolique presque poétique.

Ce sont finalement les routes et les déroutes de deux êtres dont la perte est programmée qui mettent en scène aussi bien Dostoïevski que Camus. L'un comme l'autre, Clamence et Raskolnikov, tentent à travers le récit cette expression d'une angoisse interminable et inextricable. Les techniques d'écriture, si elles diffèrent, mettent tout de même en exergue un même type d'individu, coincé dans une continuité non plus linéaire mais bel et bien cyclique, à l'image de ces cercles infernaux évoqués par Clamence. Si la sensation dépeinte d'étouffement est irréfutable pour les personnages, elle semble aussi bien palpable dans le symbole de cette descente que l'on devine difficile et pesante que dans les envolées lyriques d'un Clamence désespéré :

Oh ! Pardon, madame ! Elle n'a d'ailleurs rien compris. Tout ce monde, hein, si tard, et malgré la pluie, qui n'a pas cessé depuis des jours ! Heureusement, il y a le genièvre, la seule lueur dans ces ténèbres. Sentez vous la lumière dorée, cuivrée, qu'il met en vous ? J'aime marcher à travers la ville, le soir, dans la chaleur du genièvre. Je marche des nuits durant, je rêve, ou je me parle interminablement. Comme ce soir, oui, et je crains de vous étourdir un peu, merci, vous êtes courtois. Mais c'est le trop-plein ; dès que j'ouvre la bouche, les phrases coulent<sup>42</sup>.

Il y a manifestement dans cet extrait trop d'interlocuteurs indéfinis pour que la conversation tenue puisse être cohérente et retranscrire une part de vie sensée. Les marques d'un malaise, non plus grandissant, mais véritablement ancré en la personne même de Clamence sont claires : pas plus de cohérence dans la prise de voix que dans la succession d'événements mis en avant. L'image des phrases qui coulent à la manière d'un torrent, si elle peut aisément s'inscrire dans une logique métaphorique, peut également révéler une face plus sombre. Nous pouvons en effet nous représenter toutes les évocations de monstres et autres créatures surnaturelles et maléfiques, dont la bouche referme, sorte de boîte de Pandore, nombre de sortilèges incarnés.

La crainte terrible et profonde peut ainsi par certains moments se lire, comme chez Dostoïevski, en sourdine, à travers une multitude de signes et de symboles qui parsèment le récit.

Si les personnages de Clamence et de Raskolnikov se ressemblent, dans leur propension à l'angoisse, dans leur obsession acharnée pour la répétition cyclique des gestes ou des mots, dans, peut-être, leur tendance à la folie, leurs destinées respectives apparaissent dès lors elles aussi similaires dans une certaine mesure. Les personnages tourmentés et livides que nous donnent à voir Dostoïevski et Camus cachent, sous

---

42. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 16.



l'apparence malingre d'un étudiant ou celle, aussi trompeuse, d'un charismatique bourgeois, marginal par lubie, une profondeur maléfique et une puissance identitaire hors du commun.

Chez Coetzee enfin, les points communs que partage Raskolnikov avec le Dostoïevski du *Maître de Pétersbourg* sont d'autant plus remarquables que les personnages appartiennent peu ou prou à la même sphère. Histoires intrinsèquement liées, identités entrecroisées, les deux personnages présentent incontestablement des similitudes qui permettent non seulement un rapprochement romanesque mais également une comparaison cohérente de leurs évolutions intérieures. Le personnage de Coetzee, s'il incarne sur la scène romanesque Dostoïevski lui-même, présente effectivement quelques-unes des caractéristiques réelles de l'auteur. Les crises d'épilepsie qui apparaissent tout au long du roman et semblent en quelque sorte ponctuer le texte au rythme de ces différentes péripéties en font entre autres foi. *Le Maître de Pétersbourg* apparaît certes comme le roman du corpus le plus inspiré de Dostoïevski, celui dont les éléments fondateurs correspondent bien à cette volonté première de « faire un vrai roman russe ». Mais au-delà de ces considérations, il semblerait aussi que la figure de Raskolnikov, celle qui hante, depuis *Crime et châtiment*, tout espace narratif où se retrouvent mêlés ces forces contradictoires que sont celles de la vie et de la mort, occupe de manière significative et singulière le texte de Coetzee.

La place et le rôle occupés par le personnage en quête de la vérité sur son beau-fils Pavel montrent dans une certaine mesure de quelle manière la scission avec la société est nettement amorcée. Par ailleurs, il est à noter l'importance sur le plan strictement typographique du flux de conscience, très souvent mis en lumière par rapport aux faits réels, donnant ainsi au personnage cette contenance idéique nécessaire à son isolement.

*He does not accompany them home, but has his evening meal at an inn. In a back room there is a card game going on. He watches for a while, and drinks, but does not play. It is late when he returns to the darkened apartment, the empty room.*

*Alone, lonely, he allows himself a twinge of longing, not unpleasant in itself, for Dresden and the comfortable regularity of life there, with a wife who jealously guards his privacy and organizes the family day around his habits<sup>43</sup>.*

43. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, London, Vintage, 1999, p. 66.

« Il ne les accompagne pas jusqu'à la maison, mais prend son repas du soir dans une auberge. Dans une arrière-salle, une partie de cartes bat son plein. Il regarde un moment, boit, mais ne joue pas. Il est tard lorsqu'il regagne l'appartement sombre, la chambre vide. Seul, solitaire, il se laisse aller à un léger

On le voit, tandis que le thème de l'obscurité et des ténèbres continue de filer la métaphore du repli social, l'auteur parvient tout à fait à nous présenter, pourtant au travers de situations plutôt banales, le caractère profondément asocial du personnage. Non pas véritablement qu'il se place en retrait du monde par misanthropie, mais plutôt qu'il se retrouve malgré lui à l'écart par une sorte de prise de conscience inexplicable de sa différence. L'extrait est éloquent dans la mesure où il réussit, sur le plan typographique par un simple retour à la ligne, à créer cette interaction entre les deux univers décrits. Celui, d'une part, du monde animé : l'auberge dans laquelle il se trouve, semblant grouiller d'une altérité manifestement sans grande importance ; d'autre part, le huis clos de la conscience, paradoxalement surpeuplé par les fantômes encore vifs d'une vitalité lointaine. On voit bien ainsi de quelle manière le schéma inversé du personnage est mis en évidence. Cette capacité à recréer la vie en esprit, à incarner dans un immédiat étonnant les figures du passé (songeons notamment aux nombreux fantasmes liés au déroulement de l'agonie de Pavel) apparaît dans un sens caractéristique du personnage et de son isolement. Si le Dostoïevski de Coetzee peut à loisir ériger, avec cette violence du détail, cette cruelle précision de l'image, tous les épouvantails de l'inconscient, les faire vivre ou revivre les situations les plus extrêmes, les *scenarii* les plus éprouvants, il présente alors une parenté claire avec Raskolnikov, dont les pensées aussi désaxées que précises constituent en somme le fondement même de sa personnalité. Songeons en effet à toutes ces fois où le jeune étudiant, apeuré, complètement replié dans les derniers retranchements de son être, fait et défait dans son esprit torturé les mille mises en scène de la révélation de sa culpabilité.

Les rares moments où Raskolnikov apparaît en contact avec l'altérité sont, pour ainsi dire, représentatifs d'un désir étrange, difficilement explicable mais qui trouve cependant son accomplissement dans le crime, perçu de cette manière comme la sinistre apogée d'une sociabilité neuve et mal engagée.

Raskolnikov n'avait pas l'habitude de la foule et, comme nous l'avons dit, il fuyait la société de ses semblables, ces derniers temps surtout. Mais à cet instant il se sentit tout à coup attiré vers eux. Une sorte de révolution semblait s'opérer en lui ; il éprouvait le besoin de voir des êtres humains. Il était si las de tout ce mois d'angoisse et de sombre exaltation qu'il venait de vivre dans la solitude,

---

sentiment de regret, qui n'a en lui-même rien de désagréable, en pensant à Dresde, à la régularité confortable de la vie là-bas, où une épouse protège jalousement son intimité et organise le quotidien en fonction de ses habitudes à lui. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), Paris, Le Seuil, 1995, p. 75.

qu'il éprouvait à présent le besoin de se retremper, même une minute, dans un autre monde, n'importe lequel. Aussi s'attardait-il avec plaisir dans ce cabaret malgré la saleté qui y régnait<sup>44</sup>.

Jamais philanthrope désintéressé, Raskolnikov voit un court instant en l'altérité un simple moyen de sortir d'un étouffement prolongé. La référence à la respiration peut être, dans une certaine mesure, perçue dans sa dimension phagocytaire : il faudrait ainsi voir dans cette approche nouvelle du monde une aspiration (la référence à cette faim de compagnie humaine est éloquente) plutôt qu'une respiration. Si la finalité d'un tel rapprochement aboutit à la sentence de mort chez Dostoïevski, le fait de se mêler à l'altérité chez Coetzee semble la plupart du temps synonyme de son obsession pour Pavel. Tout, en quelque sorte, concourt à la vive réminiscence du beau-fils. C'est ainsi que la figure féminine du roman ne devient capitale que lorsqu'elle permet, par le contact charnel qui se transforme en expédition métaphorique des abysses de la mort, d'extérioriser l'énergie accumulée par le personnage.

Tout comme Raskolnikov, il y a dans tout rapport à l'altérité une transmission d'énergie vitale qui semble s'échapper insidieusement : quel que soit le mode d'échange, il semble être toujours à l'avantage de nos personnages. Cette fonction « vampire » que nous pouvons déceler par moment, si elle apparaît caractéristique de telles figures, nous éclaire davantage sur leur propension à se jouer du monde sans pour autant y creuser leur place définitive.

Ces êtres de passage que sont les errants apparaissent remarquables précisément parce qu'ils ne peuvent exister sans paradoxe. Jim, Clamence et le Dostoïevski de Coetzee n'existent que dans la mesure où ils font apparaître au grand jour, sur leurs scènes romanesques respectives, les enjeux de leur propre individualité aussi bien que ceux d'une collectivité en proie aux mêmes tourments. Ces êtres qui nous intéressent et nous intriguent sont irréfutablement scindés, à l'image d'un Raskolnikov qui ne peut, fatalement, évoluer en harmonie. Ce scindement, s'il se présente principalement par une inadéquation à la vie en société, demeure certes intrinsèque à nos personnages.

La figure de Raskolnikov semble ainsi se rejouer sur plusieurs modes, conservant tantôt certaines de ses caractéristiques fondatrices, mettant tantôt de côté certains de ses paramètres essentiels. Pourtant, ce qui émerge *in fine* de cette espèce de tableau de ressemblance que nous avons tenté de dresser dans un premier temps, ce sont bel et bien

---

44. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, *op. cit.*, p. 11-12.

les points d'ancrage à proprement parler physiques que nous prêtons volontiers à nos différents personnages.

Si nos personnages présentent les traits marquants de Raskolnikov, ils s'inscrivent à leur tour dans la continuité d'un mouvement au carrefour de réflexions aussi diverses que profondes. La modernité, si elle efface les contours de certains schémas, en fait perdurer d'autres, parfois sous de nouvelles formes dont le sens demeure à interroger.

## **2. Historique et contexte : la figure de Raskolnikov en mouvement permanent**

Raskolnikov nous apparaît, à la lumière de notre analyse, à la fois comme le vecteur de nos destinées romanesques et comme le pivot commun à nos personnages. Perçu dans sa lancée aussi déterminée qu'interrogative, il pose de manière incontournable les questions liées à sa pérennité à travers les textes. Il faudrait avant tout et afin de mieux cerner la manière dont les traces et résurgences dostoïevskiennes habitent non seulement les textes qui lui sont postérieurs, mais interrogent aussi le sens de l'existence, tenter de mettre en lumière les mouvements internes et externes de la figure de Raskolnikov à travers le roman qui le contient et le siècle qui le porte.

L'idée même de mouvement, si elle contient intrinsèquement la notion de durée (puisqu'elle implique, en sourdine, celle d'évolution) apparaît capitale dans la mesure où elle permet justement cette matérialisation effective de l'incarnation romanesque du personnage. Dès lors, il semblerait pertinent d'appréhender et de visualiser cette évolution à travers l'écriture par les concepts antagonistes et complémentaires de vide et de trop-plein. Ces notions, si elles semblent véhiculer les variations et les diverses formes engendrées par les répercussions dostoïevskiennes au sein de la modernité, permettent également de voir comment, en somme, le nihilisme, dont les caractéristiques manifestes émergent en chacun de nos romans du corpus, est mis en évidence. Il apparaît d'autant plus nécessaire d'observer de quelle façon les mouvements de vide et de plein, que nous pourrions assimiler à l'existence et l'inexistence, interfèrent et interagissent en fonction des contextes, des styles et des intrigues, permettant ainsi à cette figure dostoïevskienne, forgée par un paradoxe séculaire, d'interroger le sens des chemins empruntés par l'homme.

Si Dostoïevski expose, à travers la figure de Raskolnikov dans *Crime et châtiment* ce mouvement nihiliste, c'est, semble-t-il, pour le réfuter ou, du moins, en montrer les

limites dévastatrices. Le nihilisme de Raskolnikov est certes bien plus éthique que philosophique, dans la mesure où c'est bien ce dénudement progressif de toute valeur morale qui tend à aboutir, chez lui, à une violence dénuée de tout ressenti philanthrope. Nous pourrions cependant nous pencher sur cette propension, visible à travers le texte, de la part philosophique du nihilisme de Raskolnikov, voué à une certaine forme d'auto-délaissement, tenté par le suicide, en proie aux angoisses existentielles les plus violentes.

Dans *Crime et châtiment* (publié chapitre par chapitre dans *Le Messager russe* en 1866), Dostoïevski met en scène Raskolnikov, un brillant étudiant à la faculté de droit de St-Petersbourg. Fauché et athée, ce dernier défend la thèse selon laquelle l'homme extraordinaire a le droit – pas le droit légal, naturellement, mais le droit moral – de permettre à sa conscience de franchir certains obstacles dans le cas où l'exige la réalisation de son idée. Raskolnikov tue l'usurière de service et la sœur de celle-ci à coups de hache car, selon lui, cette action est bienfaisante pour l'humanité entière. À la suite du meurtre, Raskolnikov se désintègre. Il n'arrive pas à effacer ce meurtre de sa conscience. Socialement, il se sent traqué par la police. Quant à sa relation avec l'existence, son spasme d'après-crime indique qu'il est trop humain pour être le surhomme. Que faire en pareille circonstance ? Dostoïevski présente trois solutions possibles, à savoir le suicide, la vie de débauche ou la Sibérie (dans le cas où le sujet expie son péché et s'en trouve déporté). Raskolnikov se confie à Sonia qui deviendra son amour. Il avouera son crime aux autorités comme un engagement envers cette femme. Bref, il choisit l'expiation<sup>45</sup>.

Bien qu'il ne s'agisse pas ici de l'expression d'un nihilisme passif, on retrouve cependant les conséquences d'un tel acte à travers les solutions qui s'ouvrent au personnage : si aucune d'entre elles ne mène au salut total, il se voit dès ce moment dans l'obligation de céder à un dénouement imparfait et incomplet. Dès lors, la passivité apparaît inévitable. Le nihilisme de Raskolnikov ne le fait non pas aboutir à l'extrême justice du surhomme mais plutôt à cette conciliation forcée d'une affirmation de choix et de l'expiation de ce même choix. Là encore, l'idée de paradoxe surgit comme constitutive de l'être scindé qu'est irréfutablement Raskolnikov. Dans ces envolées monologiques où le discours porte à son apogée la thèse de son idéal, il présente pourtant une vision équilibrée entre néant et trop-plein :

Je continue. D'autre part, tu as des forces fraîches, jeunes, qui se perdent, faute de soutien, et par milliers encore, de toutes parts ! Cent, mille œuvres utiles, des débuts courageux, qu'on pourrait soutenir et améliorer, grâce à l'argent de la vieille destiné à un monastère ! Des centaines, peut-être des milliers d'existences aiguillées sur le bon chemin, des dizaines de familles sauvées de la

---

45. Guillaume Lavallée, « Nihilisme d'hier et d'aujourd'hui », *Phares*, vol. 1, 2001.

misère, du vice, de la pourriture, de la mort, des hôpitaux pour maladies vénériennes...et tout cela avec l'argent de cette femme. Si on la tuait et qu'on prenne son argent avec l'intention de le faire servir au bien de l'humanité, crois-tu que le crime, ce tout petit crime insignifiant, ne serait pas compensé par des milliers de bonnes actions ? Pour une seule vie, des milliers d'existences sauvées de la pourriture. Une mort contre cent vies. Mais c'est de l'arithmétique ! D'ailleurs, que pèse dans les balances sociales la vie d'une petite vieille cacochyme, stupide et mauvaise ? Pas plus que celle d'un pou ou d'un cafard. Je dirais même moins, car la vieille est nuisible<sup>46</sup>.

On le voit dans cet extrait capital, ce nihilisme de l'extrême, pourtant si enjoué, dont les conclusions apparaissent mesurées au millimètre dans le souci d'une justice sans tâches et d'une vérité implacable, joue inévitablement sur les variations entre néant et trop-plein. Si les champs lexicaux de la vie et de la mort se succèdent de manière rythmique (notons par exemple l'usage hyperbolique des adjectifs numériques, toujours opposés à cette unité insignifiante incarnée par l'usurière), c'est manifestement pour mettre en lumière de manière criante non seulement l'instabilité d'un personnage à l'orée du passage à l'acte, mais aussi et surtout ce flou qui demeure dans le discours nihiliste et passe, dans une certaine mesure, pour une recherche intense d'équité absolue. La référence à l'arithmétique trouble parce que l'on est tenté d'aller dans le sens de la logique exposée. En revanche, tout le reste du discours permet quant à lui d'infirmier avec certitude une telle thèse. Tout se passe en quelque sorte comme si l'ambiguïté maintenait le paradoxe nihiliste de Raskolnikov en évoquant à tour de rôle des éléments aussi opposés qu'extrêmes. Tout, dans l'exposé de Raskolnikov, concourt à cette espèce de brouillage des données, tant sur le plan émotionnel que rationnel. L'assemblage stylistique aussi bien que le déploiement de l'idée que Dostoïevski met ici en place permet cette mise en exergue d'un nihilisme qui se caractérise par cette hésitation de l'âme, ce soubresaut presque imperceptible de l'esprit tourmenté : Raskolnikov, au fond, invoque confusément aussi bien la vie que la mort, le néant que le plein (notamment par les nombreuses références à l'argent, donc à la multitude incarnée par le matérialisme), enclenchant l'un des systèmes paradoxaux qui le constituent et le caractérisent.

L'incessant va-et-vient de la pensée, l'irrégularité inhérente à l'esprit, tous les paramètres qui fondent, en somme, l'évolution romanesque et identitaire de Raskolnikov, peuvent, par leur caractère profondément humain (insister sur

---

46. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 72.

l'imperfection et l'inachèvement d'une pensée relève, semble-t-il, d'un socle commun au genre humain) permettre la poussée temporelle de la figure type à travers les âges.

Cet entre-deux mis en évidence par ce nihilisme tout raskolnikovien, qui ne sait en somme s'il faut se tuer ou tuer, s'il faut sauver l'entière de la création abandonnée de Dieu ou échapper soi-même aux foudres de la justice des hommes, caractérise de telles figures dans le même temps qu'elle leur insuffle cet élan nécessaire à leur survie.

Sur le plan strictement intérieur aussi, on note comment l'évolution progressive du personnage peut se lire par rapport à une entité extérieure bien précise, celle de l'altérité en mouvement perpétuel. Si Raskolnikov change radicalement au contact de la ville, celle, dans le texte de Dostoïevski de Saint-Petersbourg, il montre de cette façon tout l'aspect malléable de l'individu : en proie à tous les vents contraires qui viennent tour à tour tenter de l'emporter dans leurs sillons, le personnage dostoïevskien cède inévitablement au plus néfaste, au plus profondément sinistre d'entre eux. C'est en quelque sorte l'énergie du souterrain qui appelle, par sa propension à la destruction passive, à la perdition programmée de Raskolnikov. C'est ainsi que l'auteur de *Crime et châtiment* met dans la bouche de Marméladov les paroles qui lèvent le voile sur l'impact d'un contexte historico-social sur un individu, mettant en avant du même coup un réalisme dostoïevskien d'une logique implacable :

Dans la pauvreté, vous conservez encore la noblesse de vos sentiments innés, dans l'indigence, jamais et personne ne le pourrait. L'indigent, ce n'est pas à coups de bâton qu'on le chasse de toute société humaine, on se sert du balai pour l'humilier davantage et cela est juste car il est prêt à s'outrager lui-même<sup>47</sup>.

Ce sont les variations de contextes et de situations qui engendrent, sorte de facteur prédéterminant, les fluctuations intérieures de l'âme, les tendances innées de l'esprit. Il s'agit bien de cette fluctuation permanente, jamais prévisible, toujours menaçante dans sa propension au changement, qui excite les ressorts d'une individualité exclue d'un monde où la scission sociale est depuis longtemps enclenchée.

Là encore, l'interaction de forces contraires régit le mouvement intérieur de l'individu mis en lumière à travers le roman. Les oscillations permanentes de la pensée, les balancements internes de l'âme, toute cette mobilité influencée par le solide socle de la société, propulse ce type de figure au-delà du schéma dans lequel elle s'est construite.

---

47. *Ibid.*, p. 14.

Il y aurait ainsi un mécanisme qui ferait en sorte que la position du personnage varie en fonction des changements externes.

La représentation de la figure de Raskolnikov (ce qu'elle contient de fluctuant par rapport à une société de référence) ne cesse d'évoluer à travers la littérature puisqu'elle ne peut demeurer figée, dans une stature immobile reléguée au passé. Elle perdure néanmoins au creux des intrigues qui donnent à voir l'homme en proie aux démons de sa propre conscience. A chaque fois grimée sous les traits hasardeux de la plume, cette responsabilité de l'homme face au monde est de nouveau questionnée. Nous pourrions avancer en ce sens que la figure créée par Dostoïevski dans *Crime et châtiment* possède cette capacité à se modeler à l'infini dans la mesure où elle contient de manière intrinsèque tous les constituants de l'homme et partant, de l'homme moderne. S'il y a, comme l'avance Dostoïevski lui-même « tout à Piter, mais il y manque père et mère » c'est une fois de plus l'aveu de ce nihilisme raskolnikovien qui est avancé, aussi inhérent à l'être que nécessaire à sa survie au travers des âges. C'est la matérialisation suprême d'une carence extrême cohabitant avec un excédent de chair.

Ainsi donc la pérennité de Raskolnikov nous apparaît-elle aussi évidente qu'elle représente à elle seule cette instabilité permanente de l'homme, celle-là même qui engendre le mouvement et, partant, la vie :

C'est là le ressort principal de *Crime et châtiment* : ce crime rationnel, voulu, et justifié par une mathématique de la violence, ce crime entièrement cérébral est aussi un crime quasi-involontaire, réussi par miracle, commis dans une sorte d'état second. Bref un crime où la part du Malin est plus forte que celle de l'homme. Raskolnikov, en voyant que la hache s'offre à lui, se dit à lui-même : "Là où ce n'est pas la raison qui opère, c'est le démon." Le démon agit en tendant de tous côtés des miroirs à Raskolnikov. C'est-à-dire que sans réellement communiquer avec autrui, il sent une sorte de complicité et d'assentiment. [...] Ces rencontres et coïncidences ne sont pas seulement le destin mais la marque active d'une connivence et cette connivence est fantastique, elle occulte la lucidité du criminel mathématique, elle fait de lui l'agent non d'un vouloir rationnel, mais d'un désir collectif et instinctif<sup>48</sup>. »

L'idée de *fatum* semble faire émerger d'un sol où le réalisme pur et dur avait jusque là fait la loi cette notion d'imprévisible, renforçant un peu plus le caractère insaisissable de tels personnages. Traversant les époques, s'adaptant aux contextes, les Raskolnikov d'autres temps et d'autres lieux paraissent eux aussi, à leur manière, guidés par ce flou

---

48. Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, p. 62.



qui les mènent insensiblement d'un nihilisme caractéristique d'une ère où tout va à vau-l'eau à une rage de vivre instinctive.

Les romans que nous étudions ici passent tour à tour le relais à cette figure intemporelle, faisant de sa représentation un modèle livré à tous comme parabole de l'homme moderne. L'oscillation constante entre les pôles vitaux et morbides, passifs et actifs, en carence ou en surplus, révèle cet élan dynamique qui permet de mettre en mouvement une telle figure.

Chez Conrad déjà, les prémices de ce rien en mouvement mettent en branle de manière significative la marche du personnage vers le nouveau siècle qui s'ouvre à lui (la version révisée de *Lord Jim* est publiée en volume en 1900). Le personnage de Jim se caractérise principalement par cette espèce de passivité extrême à un instant fatidique, mais qui n'est pourtant pas voulue. Le combat interne qu'il livre pour s'en défaire apparaît non seulement comme le point d'orgue de tout le roman, mais s'apparente véritablement à une quête, presque existentielle au sens lacanien du terme. Parce qu'il a un jour été lâche au lieu d'être héros, Jim se retrouve, comme Raskolnikov, scindé : les deux forces antagonistes qui constituent et ont constitué son être profond ne peuvent en réalité que se livrer bataille. Tout le propos métaphysique des péripéties que Conrad nous donne à voir préfigure en quelque sorte de la violence du paradoxe qui déchire le personnage. Toute la force de la destinée de Jim semble résider dans l'intensité de ce combat contre l'inaction. Là encore, le paradoxe identitaire du personnage sévit, livrant dans sa complexité toutes les marques d'un ancrage romanesque qui demeure principalement parce qu'il se nourrit de tensions contradictoires. Le néant provoque le mouvement dans *Lord Jim*. Très clairement, c'est la carence effective qui génère le surplus romanesque. Nous pourrions voir dans ce déploiement d'événements opposés la substantifique moelle du schéma raskolnikovien : c'est parce qu'il y a trop d'injustices dans ce Saint-Pétersbourg clos et étouffant qu'il faut agir, créer l'intrigue, serrer une bonne fois pour toutes le nœud de l'enquête policière à venir, provoquer le frisson de culpabilité. Conrad n'agit pas autrement lorsqu'il fait naître du manquement impardonnable de Jim l'héroïsme zélé de celui-ci.

La pérennité de la figure de Raskolnikov peut dans un certain sens se lire dans le roman de Conrad, dès lors que le personnage de Jim opère au cours de ses péripéties ce balancement précis et rythmé de sa propre conscience. Il ne cesse en effet d'osciller

entre cet héroïsme qu'il désire par-dessus tout et cette incapacité de vivre expressément une telle trajectoire de vie.

Jim est privé d'une dimension tragique traditionnelle dans la diégèse : l'héroïsme n'est qu'un leurre éphémère nourri de lectures légères, le rêve ne peut qu'échouer, aucun ordre nouveau n'advient si ce n'est un chaos toujours plus terrifiant. La catharsis ne peut prendre place, pas plus que la némésis car quoique le personnage paye de sa vie, rien ne change. La purification n'opère ni pour le lecteur, ni pour le personnage<sup>49</sup>. »

Ni la colère bénéfique des dieux ou de la fatalité ne se manifeste pour rendre justice, ni même encore le don – peut-être insensé – de sa propre personne pour faire revenir un calme paisible sur la terre des hommes. A mi-chemin entre rétablissement par la paix ou la violence, Jim demeure dans l'impossibilité d'agir. Du moins ne peut-il pas, d'aucune manière que ce soit, opérer un quelconque changement à l'ordre effectif des choses. Le nihilisme de Jim se lit comme son impuissance à être dans le cosmos autre chose qu'un infime élément dont les faits et gestes sont, dans une certaine mesure, prévus et appréhendés à l'avance. La question du réel, et plus précisément du réalisme dans l'esthétique de l'œuvre se pose naturellement, dans la mesure où elle en appelle à la contextualisation même du texte et à l'évolution du personnage. Si la réalité du contexte est dépeinte à travers l'intrigue vécue par Jim, alors le nihilisme s'en trouve lui aussi modifié en fonction de ce même contexte.

L'histoire de Jim conduit donc le lecteur vers le nihilisme conradien : la mort du personnage marque son abandon du langage (son désir d'effacer son nom, d'être oublié du monde civilisé, etc.) et de la recherche d'un sens à la vie et au monde. L'ordre de l'univers se fait chaos, la morale devient une vue de l'esprit et "la passion de la vérité [...] s'élève vers un point où le tragique culmine dans une fusion inexprimable du tout et du néant, de la lumière et de la nuit." Le nouage entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique se resserre. [...] Le regard de Jewel est vide, Jim est incapable d'écrire, et Marlow doit bien accepter de se taire. L'absence vient alors prendre possession de l'espace textuel dans le texte conradien. Le sourire de Jude se réduit à un doigt posé sur la bouche de Jim pour dire le silence. Les mots d'Arabella se transforment en un geste d'adieu. Les déictiques mêmes – "he", "now" – s'effacent pour n'être plus que des signes, la trace laissée par le mouvement d'un corps, un débris de Réel tombé dans le Symbolique<sup>50</sup>. »

La réalité de la situation, si elle livre Jim à une fin sans espoir, indique également ses propres limites, immenses, terriblement éloignées du cocon intérieur du personnage qui ne cesse de la subir. Tout, en effet, concourt au néant programmé vers lequel se dirige

---

49. Stéphanie Bernard, « L'Époque conradienne », *Société conradienne française*, vol. 31, 2005.

50. *Ibid.*

fatalement Jim. C'est pourtant bel et bien ce nihilisme qui permet au personnage de s'élancer vers un avenir sombre. L'impuissance de l'homme réside non seulement dans sa propension à appréhender un futur où l'héroïsme est sans cesse à conquérir, mais aussi dans cette incapacité à résister à sa lente détérioration à la fois interne (l'âme, résignée, finit par se laisser aller à vau-l'eau) et externe (l'instabilité des rapports humains se lit comme le signe manifeste de la chute aussi bien que de l'isolement de l'être). Nous ne sommes plus bien loin de cette idée, propre à Raskolnikov, de scindement de l'individu ; scindement qui se manifeste et se génère jusque dans les plus infimes couches de sa constitution. L'oscillation perpétuelle qui caractérise Jim, si elle érige en véritable mouvement romanesque une certaine forme de nihilisme, maintient paradoxalement son statut à la fois existentiel et romanesque. Le nihilisme conradien, ce « triomphe des esclaves » selon le mot de Nietzsche, s'il fait l'éloge d'un néant auquel on aboutit, se lit en réalité dans les deux sens dans *Lord Jim*. Si le personnage part à la fois de rien pour arriver au tout, immense et écrasant, d'une mort qui ne change pas la face du monde, il opère dans le même temps le procédé inverse, partant ainsi d'une perfection représentative supposée (que l'on se souvienne de la description élogieuse qui ouvre le texte) pour aboutir *in fine* au néant de l'inachèvement. D'une part comme de l'autre, les fonctionnements du roman semblent toujours pivoter autour de la figure d'un Jim dont le scindement intrinsèque génère par définition l'oscillation.

Jean-Marie Domenach présente le nihilisme comme un mouvement de l'âme qui survient lorsque « celui qui croyait que tout était expliqué découvre soudain que l'explication décolle ici ou là du réel ; alors l'édifice entier s'effondre [...] »<sup>51</sup>. C'est bien cette idée de rupture radicale qui intéresse ici, créant au sein même de l'intrigue romanesque la variation nécessaire à la pérennité. A l'inverse, une figure continuelle et immuable aurait sans doute finit par s'éteindre, ne pouvant pas suivre le flot en perpétuel mouvement des contextes sociétaux et des évolutions séculaires fondamentalement liés à la narration de l'homme.

*La Chute* de Camus met pour sa part en scène un personnage qui peut également, à bien des égards, présenter les caractéristiques fondatrices du personnage de Raskolnikov. La pérennité de sa figure continue en effet de surgir au détour d'œuvres éloignées dans le temps et dans l'espace. Si le nihilisme doit forcément se lire à travers

---

51. Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 121.

les pages du roman, il semble avant tout être à l'origine de la personnalité de Clamence. La passivité de l'individu, si elle interpelle au premier abord dans sa propension à l'inaction physique, doit pourtant aussi être lue et interprétée dans sa dimension symbolique. L'on ne saurait oublier l'exemple des *Justes* ou de *L'Homme révolté* :

La terreur et les camps de concentration sont les moyens extrêmes que l'homme utilise pour échapper à la solitude. La soif d'unité doit se réaliser, même dans la fosse commune. S'ils tuent des hommes, c'est qu'ils refusent la condition mortelle et veulent l'immortalité de tous<sup>52</sup>. »

On retrouve dans cette affirmation en apparence paradoxale les stigmates d'un nihilisme moral de l'extrême ; s'il semble à la fois contenir en son sein les notions de bien et de mal, il répond à la logique d'une évolution, ou plutôt d'une survie de l'être. En somme, le néant donne lieu au néant, permettant de cette manière à l'individu et plus largement à une communauté humaine, comme il y est fait référence dans l'extrait cité, de perpétuer le mouvement, qu'il soit néfaste ou non, afin de ne pas sombrer dans l'immobilité, seule et véritable fille d'une absurdité imminente.

*La Chute* met en exergue un personnage dont la finalité est attendue – y compris par lui-même – mais qui n'est pourtant jamais révélée de façon significative. Clamence court à sa perte ; nous devrions sans doute plutôt dire qu'il marche lentement vers sa chute, formant inlassablement des cercles insensés autour d'une ville circonscrite. C'est ainsi ce nihilisme passif, sorte de désir du rien, qui permet le maintien même du personnage, lui donnant dans une certaine mesure sa consistance romanesque. Tout se passe dans le texte comme si Clamence se tenait sans cesse à l'orée d'un tragique qui ne dirait pas son nom : aucun basculement n'a lieu puisque le mouvement qui porte le récit avance, pesant et cadencé, vers une fin annoncée. L'existence du personnage réside donc principalement dans cette espèce de confinement moral et physique qu'il s'impose et dans lequel il évolue.

On le voit clairement, le scindement de Clamence se trouve dans les tréfonds de sa conscience, partagée entre le remords et la nécessité de s'affirmer en tant qu'individu imparfait.

Si le nihilisme a été conçu d'une part comme la morale conquérante mue par la volonté d'être qui caractérise le besoin métaphysique d'unité, il semble à présent correspondre au sentiment de dépossession de soi, révélant ainsi la

---

52. Albert Camus, *L'Homme révolté*, in *Essais*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 308-309.

structure d'un homme morcelé. Le nihilisme actuel apparaît donc consécutif à cette prétention sans vergogne à l'être. L'homme coupé du monde par sa subjectivité – filtre à partir duquel il réduit le monde à son existence – se retrouve dans un carcan sans fondements ; ici, le monde n'est pas « de trop », c'est l'homme qui en est exilé. Dieu expulsé de son univers, l'homme doit à présent interpréter le sens de sa vie, se donner une raison d'être, une raison de vivre. Or, l'autonomisation peut être vécue de façon absurde s'il ne trouve en lui les ressources suffisantes pour se donner un horizon de sens. Sa divinité est un rêve qui exige de l'individu un tribut, exagérément élevé se payant de la souffrance et du sentiment de vide, trop insupportable pour celui qui ne saurait être le Socrate du quotidien. Alors seulement, la volonté d'être bascule dans le désir d'anonymat. Hétéronome à lui-même, le sens de la vie semble moins inaccessible que tout simplement détruit. Ce nihilisme correspond donc au sentiment d'exclusion et à l'anomie. Il est le retranchement interdisant le sujet d'accéder au monde. C'est ainsi que l'on peut comprendre que le phénomène totalitaire a été l'expression d'une volonté pathétique de se réapproprier un monde qui avait été rendu impossible<sup>53</sup>. »

Raskolnikov aussi bien que Clamence correspondent à ce type de schéma. Ces « hommes morcelés » partent en quelque sorte à la recherche d'une existence hors du commun sans pour autant en démontrer les capacités physiques ou morales. Sorte de chevalier du Graal moderne, Clamence fait figure d'un être à rebours, dans le sens où sa quête est régressive. La notion de solitude quant à elle interroge en profondeur les liens rompus avec cette altérité avoisinante, renforçant un peu plus l'idée d'un scindement à la fois intérieur et extérieur. Pour autant, le nihilisme manifesté par le personnage de *La Chute* apparaît, tout comme pour Raskolnikov, comme un élan vital qui prend en charge l'énergie émise, dans l'espace textuel et narratif, par la variation.

L'*excipit* du roman scelle une fois pour toutes les mécanismes complexes d'une logique nihiliste qui continue, malgré tout, de provoquer en l'être une tension où la culpabilité d'être homme ronge une âme à jamais tourmentée :

Ô jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux ! Une seconde fois, hein, quelle imprudence ! Supposez, cher maître, qu'on nous prenne au mot ? Il faudrait s'exécuter. Br... l'eau est si froide ! Mais rassurons-nous ! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement<sup>54</sup> ! »

Les derniers mots du roman glorifient une certaine forme de sadisme dans le même temps qu'ils rappellent de quelle manière intrinsèque il est profondément lié au masochisme : la référence à la communauté – notamment par le biais des déictiques

---

53. Hang Nga Vo, « La Question du nihilisme chez Camus ou l'histoire de l'orgueil européen », in *Cause commune*, Paris, Editions du Cerf, 2008.

54. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 153.

« nous » et « on » – montre comment Clamence ne peut s’extirper d’un ensemble allant invariablement vers l’abîme. Le scindement du personnage se lit une dernière fois dans cette hésitation existentielle qui, si elle lui confère le statut d’individu, l’emporte fatalement vers un néant commun, semble-il, à tous.

Cet empêchement de sombrer dans une continuité lasse et forcément descendante permet cette mise en marche, certes fluctuante, du récit. Tout se passe en réalité comme si la véritable quête, sorte de désir de progression dans les méandres de la ville aussi bien que dans ceux de la narration, résidait en fait dans cette tension, toujours portée à son paroxysme ; équilibrant ainsi les pôles antagonistes d’énergie, elle mène en quelque sorte à l’existence même du personnage, lui épargnant les oubliettes d’une catégorie humaine ou sociale.

*Le Maître de Pétersbourg* exhibe quant à lui une des formes de pérennité de la figure de Raskolnikov. Sorte de progression ultime dans notre corpus, le texte montre le néant interne du personnage. Le Dostoïevski du roman tend de plus en plus à rejoindre Raskolnikov et tend finalement à se rapprocher de sa véritable représentation idéique. Ici, c’est bien la question de la réalité, voire du réalisme qui est en un sens sollicitée. Le personnage, s’il ne cesse de vivre les plus vives émotions humaines au cœur de son intériorité, apparaît en société comme reclus, exclu d’un monde qui ne lui correspond en rien, dont les codes, qu’ils soient ceux qui appartiennent à la sphère vitale ou morbide (que l’on se souvienne de la manière douloureuse dont est vécue la mise en bière de Pavel) ne se lisent en son esprit que dans un sens incohérent. Le dialogisme qu’évoque Bakhtine au sujet des romans de Dostoïevski peut dans une certaine mesure se retrouver dans *Le Maître de Pétersbourg*, non pas sous la même forme, mais plutôt par le biais des couches de consciences qui semblent tisser le texte, le poussant chaque fois un peu plus vers un souterrain mental de plus en plus difficile à cerner. Cette diversité de voix, si elle apparaît constitutive du style romanesque de Coetzee, apporte néanmoins un éclairage supplémentaire sur la personnalité scindée, morcelée devrions-nous dire, du personnage.

[...] le but du roman n’est pas de condamner les turpitudes du personnage, pour la plus grande édification du lecteur. Les emprunts à la phraséologie démoniaque contribuent d’abord à recréer l’ambiance particulière des romans de Dostoïevski, le fond du problème restant la morale de l’écriture, et non pas

celle de tel ou tel écrivain. Manier l'anathème, comme le souligne Coetzee dans un essai sur Breyten Breytenbach et la prison "appartient en dernier lieu à une stratégie futile qui consiste à expulser ses propres démons en les attribuant à l'autre"<sup>55</sup> [...] Coetzee souligne par ailleurs que le dialogisme n'est pas uniquement affaire de technique, et insiste sur le courage intellectuel radical qu'a eu Dostoïevski à pratiquer ce type d'écriture<sup>56</sup>. Dans *Le Maître de Pétersbourg*, il se compare à une "cloche fêlée" qui ne peut être réparée mais qui continue de se faire entendre aux paroissiens. Le courage dont parle Coetzee pourrait donc être celui de vivre avec une fêlure constitutive, de s'accepter dans sa complexité, ses motivations toujours troubles, en d'autres termes "d'affronter le phantasme [...] qui lui a été donné de mettre au monde". La formule verbale à la fois active et passive illustre particulièrement bien cette attitude ambivalente qui fait de Dostoïevski un héros faillible et divers<sup>57</sup>. »

Cette multitude de voix, si caractéristique de l'œuvre dostoïevskienne, et que Coetzee s'attache à rendre dans son roman, démarque un peu plus la division morale du personnage. On voit bien de quelle manière l'emboîtement complexe et constant de pensées issues d'horizons divers (tantôt l'esprit, tantôt la conscience, tantôt encore les phantasmes et rêveries imagées venues tout droit d'un monde interne des idées) tend à englober véritablement le personnage. Les diverses orientations de sa personnalité semblent non plus converger en un seul et même sens mais réellement se propager dans des directions aussi différentes qu'opposées. Cet éclatement de la conscience chez le personnage préfigure dans un sens le schisme de son être intérieur.

L'imperfection de l'être, révélée dans toute sa splendeur à travers les lignes du roman qui mettent en scène Dostoïevski en proie aux faiblesses de la chair, aux doutes existentiels, à l'hésitation face aux choix, met en lumière tout ce panel de variations, caractéristique de l'homme. C'est la suggestion du mouvement, inlassablement tissé au creux des monts et des vallées d'une narration interne variable, qui confère au personnage qui l'habite cette teneur d'instabilité nécessaire à sa survie au sein de l'espace textuel.

Si le nihilisme tient irréfutablement en haleine tout le récit, le portant jusqu'à son aboutissement de la manière la plus cohérente qui soit, il est à noter qu'il demeure constitutif du personnage : l'*excipit* du *Maître de Pétersbourg* met en évidence cet accomplissement à la fois romanesque et existentiel, dans la mesure où c'est cette ligne narrative qui vient finalement se briser, dans sa propension initiale à la descente :

---

55. John Maxwell Coetzee, *Giving Offense : Essays on Censorship*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 232.

56. John Maxwell Coetzee, « The Artist at High Tide », *The New York Review of Books*, 1995, vol. 42, n°4, p. 15.

57. André Viola, *J.M. Coetzee, romancier sud-africain*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 117.

*But there is no taste at all in his mouth, just as there is no weight on his heart. His heart, in fact, feels quite empty. He had not known beforehand it would be like this. But how could he have known? Not torment but a dull absence of torment. Like a soldier shot on the battlefield, bleeding, seeing the blood, feeling no pain, wondering: Am I dead already? It seems to him a great price to pay. They pay him lots of money for writing books, said the child, repeating the dead child. What they failed to say was that he had to give up his soul in return. Now he begins to taste it. It tastes like gall<sup>58</sup>.*

Le roman se clôt sur cette idée expansive de passivité. La référence au combat semble matérialiser la fin effective de l'intrigue, voire même de toute prise de parole, dans la mesure où ce qui est annoncé avec cette image est bien la représentation même de la défaite. Une défaite non pas véritablement liée à une quête personnelle et palpable, mais bien plutôt celle qui fait directement référence au sens de la vie. Le goût de fiel, qui laisse le lecteur sur une vague impression sensorielle, nous ramène vers cette sphère de l'amertume, comme pour signifier l'impuissance de l'homme à mener sa destinée comme il l'aurait souhaité.

C'est encore ici Raskolnikov qui émerge en sourdine, dans sa capacité à faire de ses propres choix la raison même de sa culpabilité, voire de sa souffrance. Le mouvement de Dostoïevski s'achève ici, avec le constat d'une absurdité immuable. Comme chez Conrad, le nihilisme survient véritablement lorsque la prise de conscience d'un réel inadéquat parvient à gagner l'esprit de manière claire.

Le nihilisme palpable au sein de nos romans, s'il tire indéniablement l'âme romanesque vers les tréfonds d'un délaissement parfois sadique, souvent morbide, permet tout de même d'éveiller en l'espace textuel les variations constitutives d'une intrigue dont le sens est réellement révélé au travers de cette vitalité en perpétuel mouvement. La figure de Raskolnikov ne cesse de réapparaître au détour de romans modernes non pas véritablement parce qu'elle présente des caractéristiques communes à tous les hommes, mais bien parce qu'elle se forge initialement par le paradoxe et la

---

58. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 250.

« Mais il n'y a aucune espèce de goût dans sa bouche, de même qu'aucun poids ne pèse sur son cœur. Son cœur, à vrai dire, lui paraît absolument vide. Il n'avait pas prévu que cela lui ferait cet effet. Mais comment aurait-il pu prévoir ? Pas de tourment : une absence morne de tourment. Un soldat abattu sur le champ de bataille, qui saigne, voit le sang couler, n'éprouve pas de douleur, et se demande : Suis-je déjà mort ? Le prix à payer est énorme, lui semble-t-il. "Ils lui donnent plein d'argent pour écrire des livres", disait l'enfant en répétant les mots de l'enfant mort. Ce qu'ils oublièrent de dire, c'est qu'il devait donner son âme en échange. Il commence à en sentir le goût, maintenant. C'est un goût de fiel. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), op. cit., p. 268.



rupture. Le nihilisme qui émerge des récits comme les nôtres permet justement d'ériger en règle constitutive ce mouvement qui fait alterner néant et surplus, positivité et négativité : il apparaît en réalité comme une tension qui équilibre savamment désir et apathie, sociabilité et anomie, pulsion de vie et de mort.

Paradoxalement, cet appel du néant qui se lit en filigrane au travers de nos œuvres permet la pérennité d'une figure type, celle de Raskolnikov ; dans la mesure où elle ne peut survivre autrement que par cette instabilité fébrile inhérente à l'être, elle s'attache à ancrer au sein de notre corpus les stigmates de son existence fragile, certes, mais solidement caractérisée.

Cette figure phare de la littérature russe ne cesse donc de hanter les rêves et les cauchemars des récits qui narrent les dilemmes humains. Il convient cependant de préciser par quels mécanismes elle se révèle. Les questionnements liés à la forme soulèvent forcément la réflexion de l'affirmation effective de telles figures. Raskolnikov et son cortège d'angoisses, d'antagonismes et d'idéologies de l'extrême perdurent à travers les âges, mais ne peuvent éviter la transformation. Mutations progressives ou métamorphoses subites, les contours romanesques ne cessent de proposer de nouvelles voies à l'expression d'un entre-deux constitutif de l'homme.

### **3. Le paradoxe esthétique ou la question du fond et de la forme : une interaction des modèles pour une émergence identitaire**

Il semble cohérent dès lors de chercher à comprendre dans quelle mesure la forme de nos romans modernes renseigne de manière profonde l'évolution de l'identité des personnages. Les formes romanesques ici présentes sont toutes singulières, puisqu'elles constituent de manière forte la charpente et le cadre des destinées mises en lumière. Il apparaît donc pertinent de tenter de cerner les mécanismes par lesquels ces vases communicants que sont le fond et la forme ne cessent d'interagir entre eux, au service d'une nouvelle émergence identitaire.

Les formes de nos romans sont dès l'abord incontestablement dominantes, dans la mesure où le style, caractéristique de chacun des auteurs, tend à ne plus véritablement rendre les mêmes caractéristiques des personnages, à ne plus répondre aux mêmes visibilités : on le voit chez chacun d'entre eux, forme et style apparaissent comme de réelles marques, singulières, cimentant en définitive de manière précise les contours des trajectoires livrées. La forme, si elle communique avec le fond de l'œuvre, son sens, ne cesse de révéler ces nouveaux fonctionnements d'une identité scindée et paradoxale.

Il faudrait considérer dès lors la spécificité de ces formes romanesques : à la fois diverses et complexes, propices à un brouillage organisé des pistes identitaires et concourant à un enrichissement progressif et profond de ce type de figure, elles préfigurent l'errance des trajectoires romanesques. La perte des contours qui entourent les personnages liés à la figure de Raskolnikov se lit en effet dans ce conditionnement de la plume, enfouissant l'individu dans les tréfonds d'une forme dont semble émerger la spécificité de l'errance.

Raskolnikov apparaît comme une figure dont la stabilité romanesque (l'aspect social est quant à lui plus discutable) s'appuie sur les bases mêmes du roman. On le voit tout au long du récit, le personnage est toujours en adéquation avec le cadre spatio-temporel du roman. La situation, l'époque, la ville elle-même entrent véritablement et visiblement en jeu dans l'intrigue, modelant d'une certaine façon le personnage dans sa propension à la dualité et au paradoxe.

Et surtout, Dostoïevski a introduit avec beaucoup d'art une sorte d'interaction entre le milieu urbain et la volonté (démoniaque) du personnage central. [...] Il y a, par exemple, le parallélisme entre la chaleur suffocante qui règne dans la ville et la fièvre qui embrasse Raskolnikov. Cette chaleur caniculaire, constamment rappelée, semble, elle aussi, une "fièvre" de la ville, de cette ville faite pour le brouillard, l'humidité, les longs hivers moisis dont parle Raskolnikov<sup>59</sup>. »

Bien qu'il apparaisse la plupart du temps sous les traits d'un être dont la folie se tapit, en sourdine, pour surgir aux moments les plus cruciaux, Raskolnikov se tient en harmonie dans un entre-deux à la fois moral et social. Plus encore, ce positionnement se lit jusque dans les fibres les plus entremêlées de l'écriture dostoïevskienne. La forme de l'œuvre fait en réalité plus que de livrer au lecteur les caractéristiques du personnage de manière criante : elle met en lumière le fonctionnement interne de Raskolnikov. Les épisodes qui font référence aux rêves du personnage révèlent par le biais du symbole ce lien profond qui unit étroitement fond et forme, faisant de l'individu un être en adéquation avec le cadre romanesque dans lequel il évolue.

Raskolnikov fait un rêve effrayant. Il se revoit enfant dans la petite ville qu'il habitait alors avec sa famille. Il a sept ans et se promène un soir de fête avec son père, aux portes de la ville, en pleine campagne. Le temps est gris, l'air étouffant, les lieux exactement pareils au souvenir qu'il en a gardé. Au contraire, il retrouve en songe plus d'un détail qui s'était effacé de sa mémoire.

---

59. Georges Nivat, Préface de *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, 1975, p. XXIV.

La petite ville apparaît tout entière, à découvert. Pas un seul arbre, pas même un saule blanc, aux environs ; au loin seulement, à l'horizon, aux confins du ciel, dirait-on, un petit bois fait une tache sombre. A quelques pas du dernier jardin de la ville s'élève un cabaret, un grand cabaret, qui impressionnait toujours désagréablement l'enfant et l'effrayait même quand il passait par là en se promenant avec son père. Il était toujours plein d'une foule de gens qui braillaient, ricanaient, s'injuriaient et chantaient d'une façon si horrible avec des voix éraillées et se battaient si souvent. Autour du cabaret erraient toujours des ivrognes aux figures affreuses. Quand le garçonnet les rencontrait, il se serrait convulsivement contre son père et tremblait tout entier. Près du cabaret, un chemin de traverse toujours poussiéreux, et dont la poussière semblait si noire ! Il était sinueux ; à trois cents pas environ du cabaret, il obliquait à droite et contournait le cimetière. Au milieu du cimetière s'élève une église de pierre à la coupole verte. L'enfant y allait deux fois par an avec son père et sa mère entendre célébrer la messe pour le repos de l'âme de sa grand-mère morte depuis longtemps et qu'il n'avait pas connue. A ces occasions, ils emportaient toujours sur un plat enveloppé d'une serviette le gâteau des morts où la croix était figurée par des raisins secs. Il aimait cette église, ses vieilles images saintes presque toutes sans cadres et aussi son vieux prêtre à la tête branlante. Près de la pierre tombale de sa grand-mère se trouvait une toute petite tombe, celle de son frère cadet, mort à six mois, qu'il n'avait pas connu non plus et dont il ne pouvait pas se souvenir. On lui avait seulement dit qu'il avait eu un petit frère et, chaque fois qu'il venait au cimetière, il se signait pieusement devant la petite tombe, puis s'inclinait avec respect et la baisait. Voici maintenant son rêve. Il suit avec son père le chemin qui mène au cimetière ; ils passent devant le cabaret. Il tient son père par la main et y jette un regard effrayé. Or, un fait particulier attire son attention : il semble qu'il s'y passe une fête aujourd'hui. On y voit une foule de bourgeoises endimanchées, de paysannes avec leurs maris, puis tout un ramassis d'individus louches. Tous sont ivres et chantent des chansons ; devant la porte stationne une charrette des plus bizarres, une de ces énormes charrettes attelées généralement de lourds chevaux de trait et qui servent à transporter des marchandises et des fûts de vin. Raskolnikov aimait toujours contempler ces grandes bêtes à la longue crinière, aux jarrets épais, qui avançaient d'un pas mesuré et tranquille et traînent sans fatigue de véritables montagnes (on dirait même au contraire qu'elles marchent mieux attelées à des chargements que libres). Mais, à présent, chose étrange, à cette lourde charrette est attelé un petit cheval rouan d'une maigreur pitoyable, une de ces rosses qu'il avait vues bien souvent tirer avec peine une haute charretée de bois ou de foin, que les paysans accablent de coups, allant jusqu'à les frapper en plein museau et sur les yeux quand les pauvres bêtes s'épuisent vainement à essayer de dégager le véhicule embourbé. Ce spectacle lui faisait toujours venir les larmes aux yeux quand il était enfant, et sa maman alors se hâtait de l'éloigner de la fenêtre. Soudain, un grand tapage s'élève dans le cabaret. Il en sort, avec des cris, des chants, un tas de grands paysans avinés, en chemises bleues et rouges, la balalaïka à la main, la souquenille jetée négligemment sur l'épaule. "Montez, montez tous, crie un homme encore jeune, au cou épais, à la face charnue d'un rouge carotte. Je vous emmène tous, montez." Ces paroles provoquent des exclamations et des rires. – Une rosse pareille faire le chemin ? – Mais il faut que tu aies perdu l'esprit, Mikolka, pour atteler une pauvre bête comme ça à cette charrette ! – Dites donc, les amis, elle a au moins vingt ans cette jument rouanne ! – Montez, j'emmène tout le monde ! se remet à crier Mikolka, en sautant le premier dans la charrette. Il saisit les rênes et se dresse de toute sa taille sur le siège. – Le cheval bai est parti tantôt avec Mathieu, crie-t-il de sa place, et cette jument-là, les amis, est un vrai crève-cœur pour moi. J'ai envie de l'abattre, parole d'honneur, elle n'est même pas capable de gagner sa nourriture.

Montez, vous dis-je. Je la ferai bien galoper ; je vous dis que je la ferai galoper. Il prend son fouet et se prépare avec délice à fouetter la jument rouanne. – Mais montez donc, voyons, ricane-t-on dans la foule, puisqu'on vous dit qu'elle va galoper ! – Il y a au moins dix ans qu'elle n'a pas galopé ! – Oh ! elle vous ira bon train ! – Ne la ménagez pas, les amis, prenez chacun un fouet ; allez-y. C'est cela. Fouettez-la. Tous grimpent dans la charrette de Mikolka avec des rires et des plaisanteries. Ils s'y sont fourrés à six et il reste encore de la place. Ils prennent avec eux une grosse paysanne à la face rubiconde, vêtue d'un sarafane, la coiffure garnie de verroterie ; elle croque des noisettes et ricane. La foule qui entoure l'équipage rit aussi et, en vérité, comment ne pas rire à l'idée qu'une pareille rosse devra emporter au galop tout ce monde ! Deux gars qui se trouvent dans la charrette prennent aussitôt des fouets pour aider Mikolka. On crie : "Allez !" Le cheval tire de toutes ses forces, il est non seulement incapable de galoper, mais c'est à peine s'il réussit à marcher au pas. Il piétine, gémit, plie le dos sous les coups que tous les fouets font pleuvoir sur lui dru comme grêle. Les rires redoublent dans la charrette et parmi la foule ; mais Mikolka se fâche et, dans sa colère, frappe de plus belle la petite jument comme s'il espérait la faire galoper. – Frères, laissez-moi monter moi aussi, fait un gars alléché par ce joyeux tintamarre. – Monte ! Montez tous, crie Mikolka ; elle nous emmènera tous ; je la ferai bien marcher à force de coups. Et de fouetter, de fouetter la bête. Dans sa fureur, il ne sait même plus avec quoi la frapper pour la faire souffrir davantage. – Papa, petit père, crie Rodia, petit père, que font-ils ? Ils battent le pauvre petit cheval. – Allons, viens, viens, dit le père. Ce sont des ivrognes, ils s'amusent, les imbéciles. Allons-nous-en, ne regarde pas. Il veut l'emmener, mais l'enfant lui échappe et se précipite hors de lui vers la pauvre bête. Le malheureux animal est déjà à bout de forces. Il s'arrête tout haletant, puis se remet à tirer ; peu s'en faut qu'il ne s'abatte. – Fouettez-la, qu'elle en creve, hurle Mikolka. Il n'y a que ça ; je vais m'y mettre. – Pour sûr, tu n'es pas un chrétien, espèce de démon, crie un vieillard dans la foule. – A-t-on jamais vu une petite jument comme celle-là traîner une charge pareille ? ajoute un autre. – Tu la feras crever, crie un troisième. – Ne m'embêtez pas, elle est à moi, j'en fais ce que je veux. Venez, montez tous ! Je veux absolument qu'elle galope... Soudain, une bordée d'éclats de rire retentit dans la foule et couvre la voix de Mikolka. La jument, accablée de coups redoublés, avait perdu patience et s'était mise à ruer malgré sa faiblesse. Le vieux n'y peut tenir et partage l'hilarité générale. Il y avait de quoi rire en effet : un cheval qui tient à peine sur ses pattes et qui rue ! Deux gars se détachent de la foule, s'arment de fouets et courent cingler la bête des deux côtés, l'un à droite, l'autre à gauche. – Fouettez-la sur le museau, dans les yeux, en plein dans les yeux, vocifère Mikolka. – Frères, une chanson, crie quelqu'un dans la charrette, et tous de reprendre le refrain ; la chanson grossière retentit, le tambourin résonne, on siffle la ritournelle ; la paysanne croque ses noisettes et ricane. Rodia s'approche du petit cheval ; il s'avance devant lui ; il le voit frappé sur les yeux, oui sur les yeux ! Il pleure. Son cœur se gonfle ; ses larmes coulent. L'un des bourreaux lui effleure le visage de son fouet ; il ne le sent pas, il se tord les mains, il crie, il se précipite vers le vieillard à la barbe blanche qui hoche la tête et semble condamner cette scène. Une femme le prend par la main et veut l'emmener ; il lui échappe et court au cheval, qui à bout de forces tente encore de ruer. – Le diable t'emporte, maudit ! vocifère Mikolka dans sa fureur. Il jette le fouet, se penche, tire du fond de la carriole un long et lourd brancard et, le tenant à deux mains par un bout, il le brandit péniblement au-dessus de la jument rouanne. – Il va l'assommer, crie-t-on autour de lui. – La tuer. – Elle est à moi, hurle Mikolka ; il frappe la bête à bras raccourcis. On entend un fracas sec. – Fouette-la, fouette-la, pourquoi t'arrêtes-tu ? crient des voix dans la foule. Mikolka soulève encore le brancard, un second coup s'abat sur l'échine de la

pauvre haridelle. Elle se tasse ; son arrière-train semble s'aplatir sous la violence du coup, puis elle sursaute et se met à tirer avec tout ce qui lui reste de forces, afin de démarrer, mais elle ne rencontre de tous côtés que les six fouets de ses persécuteurs ; le brancard se lève de nouveau, retombe pour la troisième fois, puis pour la quatrième, d'une façon régulière. Mikolka est furieux de ne pouvoir l'achever d'un seul coup. – Elle a la vie dure, crie-t-on autour de lui. – Elle va tomber, vous verrez, les amis, sa dernière heure est venue, observe un amateur, dans la foule. – Prends une hache, il faut en finir d'un coup, suggère quelqu'un. – Qu'avez-vous à bayer aux corneilles ? place ! hurle Mikolka. Il jette le brancard, se penche, fouille de nouveau dans la charrette et en retire cette fois un levier de fer. – Gare, crie-t-il ; il assène de toutes ses forces un grand coup à la pauvre bête. La jument chancelle, s'affaisse, tente un dernier effort pour tirer, mais le levier lui retombe de nouveau pesamment sur l'échine ; elle s'abat sur le sol, comme si on lui avait tranché les quatre pattes d'un seul coup. – Achevons-la, hurle Mikolka ; il bondit, pris d'une sorte de folie, hors de la charrette. Quelques gars, aussi ivres et cramoisés que lui, saisissent ce qui leur tombe sous la main : des fouets, des bâtons, ou un brancard, et ils courent sur la petite jument expirante. Mikolka, debout près d'elle, continue à frapper de son levier, sans relâche. La pauvre haridelle allonge la tête, pousse un profond soupir et crève. – Il l'a achevée ! crie-t-on dans la foule. – Et pourquoi ne voulait-elle pas galoper ? – Elle est à moi, crie Mikolka, son levier à la main. Il a les yeux injectés de sang et semble regretter de n'avoir plus personne à frapper. – Eh bien, vrai, tu es un mécréant, crient plusieurs assistants dans la foule. Mais le pauvre garçonnet est hors de lui. Il se fraye un chemin, avec un grand cri, et s'approche de la jument rouanne. Il enlace son museau immobile et sanglant, l'embrasse ; il embrasse ses yeux, ses lèvres, puis il bondit soudain et se précipite, les poings en avant, sur Mikolka. Au même instant, son père qui le cherchait depuis un moment, le découvre enfin, l'emporte hors de la foule... – Allons, allons, lui dit-il, allons-nous-en à la maison. – Petit père, pourquoi ont-ils tué... le pauvre petit cheval ? sanglote l'enfant. Mais il a la respiration coupée et les mots s'échappent de sa gorge contractée en cris rauques. – Ce sont des ivrognes, ils s'amusent ; ce n'est pas notre affaire, viens ! dit le père. Rodion l'entoure de ses bras, mais sa poitrine est serrée dans un étau de feu ; il essaie de reprendre son souffle, de crier – et s'éveille. Raskolnikov s'éveilla, le corps moite, les cheveux trempés de sueur, tout haletant et se souleva plein d'épouvante<sup>60</sup>. »

Le songe de Raskolnikov apparaît puissamment interactif dans la mesure où il s'attache à mêler de manière orchestrée, presque minutée, pourrions-nous dire au regard de la temporalité saccadée du récit, les deux pôles constitutifs de son être. Puisant à la fois dans la réminiscence et la nature profonde du personnage, il parvient à équilibrer le temporel et l'intemporel, le fugace et le tenace. L'extrême violence du rêve que Raskolnikov qualifiera à son réveil de prémonition tient principalement dans le paradoxe d'une vision où il se trouve lui-même dans une posture où l'impuissance prime sur l'empathie. S'il pourrait y avoir substitution entre ce tout petit cheval et Raskolnikov, c'est bien parce qu'ils partagent, au fond, des caractéristiques communes : le personnage de *Crime et châtiment* devra lui aussi « accepter son destin avec

60. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 60-65.

obéissance ». Raskolnikov se situe dans son rêve à la fois du côté des spectateurs et, lorsqu'il parvient enfin à s'approcher de l'animal à l'agonie, de la petite jument. C'est dans la symbolique du bourreau et de la victime que se joue ainsi la dynamique onirique, faisant passer le personnage des deux côtés moraux, jouant d'une certaine manière avec son esprit, l'empêchant à tout moment de se fixer sur une émotion bien précise. On voit bien comment ce mouvement du personnage, sans cesse agité, triste marionnette, définit les fluctuations de la vie même de celui-ci. Les oppositions se trouvent mêlées dans cette vision, faisant indifféremment référence à l'ordre (l'immutabilité du cimetière et les rituels qui lui sont liés) et au désordre (la débauche figurée par le cabaret et les ivrognes), à l'empathie et à la cruauté. Les strates de la conscience du personnage semblent non plus simplement s'emboîter mais bel et bien communiquer dans ce brouhaha mental qui caractérise tant le personnage.

En réalité, toutes les tendances de Raskolnikov apparaissent dans ce premier rêve effrayant que nous livre Dostoïevski, se mélangeant confusément comme le veulent les songes.

La forme du roman offre une certaine prévisibilité concernant le personnage, dans la mesure où l'auteur ne délaisse jamais le cadre dans lequel il évolue. Plus encore, si Raskolnikov est un enfant de Saint-Petersbourg, il présente vraisemblablement tous les stigmates de la souffrance urbaine, en proie aux lourds changements industriels. Les sacrifices de sa mère lui sont sans cesse rappelés, presque martelés en son esprit et en sa conscience, et ne cessent d'orienter les choix de vie qu'il prend. Raskolnikov semble ainsi moulé dans un cadre solide et verrouillé, prenant, malgré les changements brutaux de son âme, la stricte forme d'un environnement modelé par l'auteur. Si son désir de muter l'ordre semble plus fort que tout, le personnage meurt tout de même de ne jamais pouvoir. Raskolnikov peut dans une certaine mesure être perçu comme une figure stable sur le plan romanesque, correspondant en tous points à un schéma bien précis. Le verrouillage minutieux de Dostoïevski permet un contrôle absolu de la destinée de son personnage, notamment par l'utilisation d'une forme où l'écriture équilibre les différentes tensions nécessaires à l'existence même du personnage central. Cet être pourtant foncièrement instable, comme le souligne Nivat dans la préface du texte, profondément dépendant des aléas d'un contexte houleux, est maintenu dans un certain cadre grâce au génie expérimentateur de l'auteur, qui fait alterner dans le récit phase de stabilité et d'instabilité :

Instabilité du personnage qui a volé un rôle incongru, instabilité de l'espace, où tout est seuil, passage, escalier, porte ouverte. Instabilité enfin du discours où tout est moqueur et paradoxal, près de se transformer en son contraire [...] Le rêve, si important dans l'oeuvre romanesque de Dostoïevski serait, selon Bakhtine un résumé de la situation "carnavalesque" du personnage, c'est-à-dire de l'instabilité du personnage et du renversement de la vie<sup>61</sup>. »

La fonction carnavalesque de Bakhtine agit ainsi comme délimitation transitoire, rattachant le personnage central à l'époque trouble à laquelle il appartient.

Les œuvres de notre corpus présentent quant à elles de nombreuses différences. Il semblerait que fond et forme n'interagissent pas d'une façon qui pourrait laisser aux personnages la possibilité d'évoluer en harmonie avec leurs contradictions internes. Le décalage entre la stricte esthétique des œuvres et le sens qu'elles révèlent apparaît dans une certaine mesure comme vecteur de l'émergence d'une nouvelle identité, un peu plus éloignée du scindement cohérent d'un Raskolnikov qui dit l'homme à sa manière.

Le format romanesque de *Lord Jim* révèle déjà une vision différente de la place du personnage dans l'œuvre. Le destin tragique de Jim, s'il est relayé avec brio par les voix qui le portent progressivement vers son aboutissement, apparaît comme noyé dans un emboîtement propre à cette mise en abyme qui caractérise si souvent la plume conradienne. La fonction phonique joue en effet un rôle considérable dans l'espace textuel, puisqu'elle génère une certaine dynamique de l'enfouissement, laissant la plupart du temps au récit cette place dédiée aux digressions.

*After these words, and without a change of attitude, he, so to speak, submitted himself passively to a state of silence. I kept him company; and suddenly, but not abruptly, as if the appointed time had arrived for his moderate and husky voice to come out of his immobility, he pronounced, "Mon Dieu: how the time passes!" nothing could have been more commonplace than this remark; but its utterance coincided for me with a moment of vision. It's extraordinary how we go through life with eyes half shut, with dull ears, with dormant thoughts. Perhaps it's just as well; and it may be that it is this very dullness that makes life to the incalculable majority so supportable and so welcome. Nevertheless, there can be but few of us how had never known one of these rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much – everything – in a flash before we fall back again into our agreeable somnolence. I raised my eyes when he spoke, and I saw him as though I had never seen him before. I saw his chin sunk on his breast, the clumsy folds on his coat, his clasped hands, his motionless pose, so curiously suggestive of his having been simply left there. Time had passed indeed: it had overtaken him and gone ahead. It had left him*

---

61. Georges Nivat, Préface de *Crime et châtiment*, op. cit., p. XXIX.

*hopelessly behind with a few poor gifts: the iron grey hair, the heavy fatigue of the tanned face, two scars, a pair of tarnished shoulder-straps; one of those steady, reliable men who are the raw material of great reputations, one of those uncounted lives that are buried without drums and trumpets under the foundations of monumental successes*<sup>62</sup>.

La prise de parole de Marlow au début du chapitre 13 tend clairement à quadriller, sous couvert d'une forme de narration expansive, proche en un sens de la digression, le personnage de Jim. La temporalité largement convoquée dans l'extrait invite, nous forçant presque la main, à reconsidérer Jim d'un point de vue non plus strictement romanesque, où la focalisation serait totale, mais véritablement global. Perçu à travers le seul prisme du cosmos dans son mécanisme perpétuel et absolu, Jim est dès lors rendu aux rangs de l'informe. Tout se passe en réalité comme si cette dynamique temporelle avait été délibérément convoquée sur la scène romanesque dans le but de mettre non plus en lumière une trajectoire personnelle, mais de signifier l'espace d'un instant la portée d'une durée qui dépasse les cheminements humains. Le personnage est ainsi montré non seulement dans la posture passive qui le caractérise en partie, mais aussi et surtout sous un jour qui révèle la perte des signes et des symboles liés à son identité propre. Vu comme « l'un de ces hommes » de l'ombre en somme, il apparaît comme ouaté par une polyphonie étouffante, recouvert de l'épais verni de la narration. On voit bien en effet comme la stratification textuelle dans *Lord Jim* noie dans une certaine mesure le personnage principal ; le cadre conféré par le récit prend le pas sur le sens profond de l'intrigue, sur son évolution strictement cognitive, dans la mesure où Jim est perçu comme objet de la narration et non pas comme sujet véritable de celle-ci. C'est bien ici cette mise en abyme phonique qui enferme peu à peu le personnage dans cet

---

62. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 111.

« Sur ces mots, et sans le moindre changement d'attitude, il s'abandonna passivement au silence, pour ainsi dire. Je me suis mis à l'unisson avec lui ; puis soudain, mais non pas brusquement, comme si l'heure eût été venue pour sa voix mesurée et un peu enrouée d'émerger de l'immobilité de son corps, il déclara : "Mon Dieu ! comme le temps passe !" Rien n'aurait pu être plus banal que cette remarque ; mais son énonciation coïncida pour moi avec un moment de claire vision. C'est extraordinaire cette façon que nous avons de traverser la vie les yeux mi-clos, l'oreille à moitié sourde, la pensée engourdie. Peut-être que cela vaut autant ; et il se peut que ce soit cet émoussement même des facultés qui, pour l'incalculable majorité des gens, rend la vie si supportable et si plaisante. Néanmoins, il y en a sûrement peu parmi nous qui n'aient jamais connu un de ces rares moments d'éveil où nous voyons, entendons, comprenons tant de choses – tout – en un éclair – avant de retomber de nouveau dans notre aimable somnolence. Je levai les yeux quand il parla et je le vis comme si je ne l'avais jamais vu auparavant. Je vis son menton baissé sur sa poitrine, les plis disgracieux de sa tunique, ses mains croisées, sa pose figée, qui faisait naître l'idée qu'il avait simplement été déposé là. Le temps avait passé en effet : il l'avait rattrapé et l'avait distancié. Il l'avait laissé derrière irrémédiablement, avec quelques pauvres petits présents : ses cheveux gris fer, la lourde lassitude de son visage hâlé, deux cicatrices, une paire d'épaulettes ternies ; un de ces hommes solides, sérieux, qui sont la matière première des grandes réputations, une de ces vies dont on ne tient pas le compte et qui sont ensevelies sans tambour ni trompette sous les fondations des réussites monumentales. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 179-180.



isolement à la fois physique et mental, procédé matérialisant en quelque sorte la coïncidence qu'il y aurait entre le fond et la forme.

Plus encore, nous pourrions voir en cette prise de pas du cadre romanesque sur le personnage lui-même une visée encore plus globale et globalisante : celle d'un modernisme littéraire et social naissant exprimé à travers les œuvres mêmes de l'auteur. Stéphanie Benson évoque très clairement cette interaction entre esthétique pure et sens des messages livrés :

On peut tirer des parallèles d'une surprenante fidélité entre la fin de ce qu'on appelle la colonisation ou, d'un point de vue ethnocentrique, l'Empire britannique, et l'avènement en littérature de la mouvance moderniste. On peut même se demander si la nouvelle identité nationale et, en partie, multilingue, mise en place par l'expansion impériale, n'a pas conduit certains écrivains vers une démarche moderniste. Lacan a écrit que l'inconscient est construit comme un langage. Cependant le langage, que ce soit celui du maître ou de l'esclave, est modifié par la rencontre avec l'Autre et l'acceptation – ou non – du rôle social de chacun. Quand l'esclave emploie la langue du maître, comment la société sait-elle qui est qui ? On peut avancer que l'un des écrivains charnières de cette métamorphose du langage social est Joseph Conrad, de par sa qualité de multilingue, de par une vie de voyage et d'écriture située à cheval sur les deux siècles de l'impérialisme et de la décolonisation, de par les différentes lectures que permettent ses écrits – mises en évidence par les nombreuses adaptations cinématographiques et télévisuelles produites depuis<sup>63</sup>. »

La forme du texte, si elle est indéniablement cimentée par la forme du langage, vient à son tour livrer un message bien précis. Le sens des mots devient également le vecteur d'une ouverture, à la fois sur le plan romanesque et sur le plan identitaire. Cette mutation profondément sociale du langage, propre au style conradien, tend à faire émerger de nouvelles pistes liées à l'homme. Si la forme procède par nivellement, dans le sens où elle permet, à travers le langage, une normalisation de la prise de voix dans sa multiplicité, elle ouvre dans le même temps chez Conrad cette brèche au personnage. Echappé d'un moule socio-linguistique caractérisant, il semble dès lors pouvoir révéler par le biais de la forme romanesque précise qui constitue le texte de *Lord Jim* les contours d'une identité inattendue.

*Le Maître de Pétersbourg* se caractérise principalement par ses nombreuses incursions au cœur de la conscience de Dostoïevski. Il n'existe aucune forme de censure dans ce flot de conscience d'une fluidité rare. La forme du texte révèle ainsi l'individu

---

63. Stéphanie Benson, « Des ténèbres impérialistes aux lumières apocalyptiques : Joseph Conrad et le modernisme », *Interstudies*, 2009, n°4.

dont il est question. Mais la complexité semble plutôt se situer au niveau du décalage entre le personnage et l'écrivain. Si ce paradoxe révèle dès l'abord le parallèle entre sphère publique et privée, il met surtout en évidence le fossé que la narration creuse entre cette forme, cadre rigide d'un récit qui progresse vers une finalité sombre, et un fond particulièrement dense qui dit l'être dans sa totalité. Si la forme est strictement verrouillée, elle laisse pourtant l'intrigue échapper aux bornes qui voudraient la fixer dans une spatio-temporalité nette. L'oscillation de ces deux tendances offre un effet très particulier dans *Le Maître de Pétersbourg* ; le style rendu apparaît ainsi fébrile, agité, non pas véritablement à l'image de l'ambivalence d'un personnage qui oscille confusément entre bien et mal, mais plutôt comme une sorte de délimitation qui prendrait le pas sur l'essence même de la narration, empêchant de cette manière à Dostoïevski de fuir un univers qui semble se resserrer autour de lui :

*He is not at home at no. 63 and never will be. Not only he is the most transient of sejourners, his excuse for staying on as obscure to others as to himself, but he feels the strain of living at close quarters with a woman of volatile moods and a child who may all too easily begin to find his bodily presence offensive<sup>64</sup>.*

Le cadre effectif est clairement décrit dans sa propension à l'inconfort : bien qu'il n'apparaisse pas tout à fait hostile, il est caractérisé d'emblée par ce positionnement forcé du personnage : se tenant reclus, cherchant en permanence à fuir une société dont les codes lui échappent, il semble recréer, inconsciemment ou non, une nouvelle stratification textuelle et mentale, parallèle, bien plus dense :

*Joy breaking like a dawn! But only for an instant. It is not merely that clouds begin to cross this new, radiant sky. It is as if, at the moment when the sun comes forth in its glory, another sun appears too, a shadow sun, an anti-sun sliding across his face. The word omen crosses his mind in all its dark, ominous weight. The dawning sun is there not for itself but to endergo eclipse; joy shines out only to reveal what the annihilation of joy will be like. In a single hasty movement he is out of bed. The next few minutes stretch before him like a dark passage down which he must scurry. He must dress and get out of the apartment before the shame of the fit descends; he must find a place out of sight, out of the hearing of decent people, where he can manage the episode as best he can<sup>65</sup>.*

---

64. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 66.

« Il n'est pas chez lui au 63 et n'y sera jamais. Non seulement il est le plus passager des hôtes, justifiant son séjour prolongé par une excuse aussi obscure pour les autres que pour lui-même ; mais il ressent la tension que provoque la cohabitation dans un logement exigu avec une femme aux humeurs changeantes et une enfant qui risque fort de commencer à trouver intolérable sa présence physique. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), op. cit., p. 75.

65. *Ibid.*, p. 68.

On voit au travers de cet extrait comment le cadre de l'intrigue influe sur ce cocon intérieur de la pensée, permettant dans le mouvement de l'écriture une interaction active. La forme à laquelle semble contraint le personnage, si elle ne cesse de l'inspirer, tend également à réveiller en lui les entremêlements les plus complexes et les plus riches des connections de son esprit, convoquant aussi bien passé et projections, fantasmes et souvenirs. L'image de l'anti-soleil apparaît dans un sens comme l'élément perturbateur émergeant de la conscience même du personnage. Tout droit sorti des profondeurs de son être, il agit comme moyen de rééquilibrer la tension préexistante censée maintenir l'intrigue de façon harmonieuse : tout se passe en fait comme si cette entité imaginaire (l'anti-soleil dont il est question n'apparaît bien évidemment jamais sur la scène romanesque) s'invitait sur la scène scripturale dans le but de contrer une réalité de laquelle le personnage cherche à s'extirper.

La coexistence des deux univers parallèles apparaît certes constitutive au roman de Coetzee ; elle ne se rend cependant visible, dans sa propension à une certaine forme de rivalité romanesque, que lorsque le personnage se trouve en proie à l'étouffement significatif d'une réalité qui resserre chaque fois un peu plus l'étau.

La comparaison du laps de temps qui s'écoule et du couloir s'avère particulièrement éloquente : l'image du couloir sombre indique de manière claire que les minutes qui défilent sont indéniablement liées à l'angoisse, à l'allure oppressante et contigüe d'un chemin étroit et inquiétant.

On voit bien comment le glissement entre les univers de la pensée et du cadre effectif s'opère : la substitution d'image référente semble en effet se faire la plupart du temps dans le sens de la matérialisation concrète de l'émotion ressentie. Plus précisément, c'est bien l'angoisse qui se retranscrit sous la forme d'un bornement physique et non l'inverse. Tout se passe en quelque sorte comme si ce qui dépassait de l'intériorité échouait sur les rives d'un cadre romanesque qui n'aurait de cesse de le rendre visible, participant dans le même temps à la construction de délimitations toujours plus strictes.

---

« La joie se lève comme une aube ! Mais ce n'est que pour un instant. Ce n'est pas seulement que des nuages commencent à traverser ce ciel nouveau et radieux. C'est comme si, au moment où le soleil apparaît dans sa gloire, un autre soleil apparaissait aussi, un soleil d'ombre, un anti-soleil qui passe devant la face du premier. Le mot "présage" lui traverse l'esprit avec tout son poids d'obscurité menaçante. Le soleil levant n'est pas là pour lui-même mais pour subir une éclipse ; la joie n'éclate que pour révéler ce que sera l'anéantissement de la joie. D'un mouvement hâtif, il sort du lit. Les quelques minutes qui suivent s'étendent devant lui comme un couloir sombre dans lequel il doit s'engager. Il doit s'habiller et sortir de l'appartement avant que ne s'abatte la honte de la crise ; il doit trouver un lieu caché, loin des oreilles des gens comme il faut, et là, s'accommoder de l'épisode aussi bien qu'il le pourra. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 77.

Signe manifeste d'un cadre romanesque perçu comme incompatible avec le sens profond d'une lecture interne de l'intrigue : le personnage semble ainsi rejeter vers le réel les craintes imagées en son esprit, leur donnant du même coup une forme effective.

Le décalage existant entre la forme du récit, les bornes qui le délimitent et le guident et la pensée profonde, génératrice de sens, oriente clairement cette perte de repères, noyant ainsi le personnage dans une sorte de brouillage identitaire qui fait en outre le nœud principal de l'œuvre.

*La Chute* offre aussi aux yeux de ses lecteurs un cadre romanesque dont le personnage semble sans cesse chercher la faille. La forme du roman s'apparenterait en quelque sorte au style de la perdition identitaire par excellence : comme chez Conrad, l'écriture dresse un environnement qui tend à cette perte de repères identitaires. Si le parallèle entre les univers nautique et terrestre peut être tenté, il révèle, dans sa propension à l'isolement minutieux et progressif, toute la portée d'une forme au service de la désintégration individuelle.

Vous vous trompez, cher, le bateau file à bonne allure. Mais le Zuyderzee est une mer morte, ou presque. Avec ses bords plats, perdus dans la brume, on ne sait où elle commence, où elle finit. Alors, nous marchons sans aucun repère, nous ne pouvons évaluer notre vitesse. Nous avançons, et rien ne change. Ce n'est pas de la navigation, mais du rêve<sup>66</sup>. »

L'extrait ouvre une parole imagée vers d'autres destinations lointaines et chaudes figurées par les archipels grecs. Il révèle dans un sens les bornes d'un cadre où le récit se situe, usant de la comparaison navale, à l'orée d'une perdition presque savoureuse. La référence au voyage mais surtout au rêve implique forcément une visée méliorative de la fuite. Clamence semble dans un sens tirer profit d'un quadrillage romanesque bancal, où les portes de sorties sont exclusivement reliées à celles qui ouvrent vers un au-delà fantasmé. Point de réalité réconfortante dans le récit de Camus. Le mécanisme qui engendre le mouvement vital est retranscrit dans sa forme la plus refermée et la plus inquiétante.

N'avez-vous pas remarqué que notre société s'est organisée pour ce genre de liquidation ? Vous avez entendu parler, naturellement, de ces minuscules poissons des rivières brésiliennes qui s'attaquent par milliers au nageur

---

66. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 103.

imprudent, le nettoient, en quelques instants, à petites bouchées rapides, et n'en laissent qu'un squelette immaculé ? Eh bien, c'est ça, leur organisation<sup>67</sup>. »

L'interaction entre la parole, intarissable, et l'effectivité de la situation qu'elle semble par moment évoquer, se veut dynamique et ne cesse en réalité de mettre en évidence cette volonté vaine du personnage d'échapper au moule dans lequel il est enfermé.

Les dysfonctionnements ont ainsi lieu au sein même de l'intériorité du personnage : l'épisode final de la chambre, que l'on pourrait sans douter relier de près ou de loin à l'idée de souterrain, chère à Dostoïevski, renvoie de manière claire au sentiment de déséquilibre ressenti par Clamence : le positionnement, parfaitement hermétique, désespérément autarcique de ce dernier, ne peut éviter de marquer une rupture nette avec une forme romanesque qui tend clairement à l'enfermement.

La dernière vision de l'extérieur offre, outre de nombreuses interprétations, un point de vue tout à fait éloquent concernant ce rapport entre cadre romanesque et poussée intérieure de l'être :

Regardez, la neige tombe ! Oh, il faut que je sorte ! Amsterdam endormie dans la nuit blanche, les canaux de jade sombre sous les petits ponts neigeux, les rues désertes, mes pas étouffés, ce sera la pureté, fugitive, avant la boue de demain. Voyez les énormes flocons qui s'ébouriffent contre les vitres. Ce sont les colombes, sûrement. Elles se décident enfin à descendre, ces chéries, elles couvrent les eaux et les toits d'une épaisse couche de plumes. Elles palpitent à toutes les fenêtres. Quelle invasion ! Espérons qu'elles apportent la bonne nouvelle. Tout le monde sera sauvé, hein, et pas seulement les élus, les riches et les peines seront partagées et vous, par exemple, à partir d'aujourd'hui, vous coucherez toutes les nuits sur le sol, pour moi. Toute la lyre, quoi ! Allons, avouez que vous resteriez pantois si un char descendait du ciel pour m'emporter, ou si la neige soudain prenait feu. Vous n'y croyez pas ? Moi non plus. Mais il faut tout de même que je sorte. Bon, bon, je me tiens tranquille, ne vous inquiétez pas ! Ne vous fiez pas trop d'ailleurs à mes attendrissements, ni à mes délires. Ils sont dirigés<sup>68</sup>. »

La pulsion de Clamence, si elle est d'abord présentée comme positive, apparaît aussitôt comme interdite, voire néfaste : le personnage doit à tout prix rester reclus dans sa chambre. Le sens profond de son être semble dans une certaine mesure se lire dans ce rapport à l'extérieur. L'encadrement de la fenêtre par laquelle il regarde semble matérialiser cette borne qui délimite les univers externe et interne.

La forme apparaît de plus en plus comme un véritable contenant dont il est impossible de s'échapper. Fond et forme ne semblent pas interagir de manière

---

67. *Ibid.*, p. 11.

68. *Ibid.*, p. 151.

harmonieuse dans la mesure où le personnage ne correspond jamais véritablement aux limites qui le maintiennent sur la scène de sa propre parole. Paradoxalement, c'est pourtant en quelque sorte une forme auto-générée par le fond : cette interaction révèle d'autant plus la dualité inhérente au personnage, suscitant sans cesse cet entrechoquement des niveaux du roman, mêlant et opposant confusément ses éléments constitutifs dans une complexité qui efface peu à peu les contours du personnage. Les accès tantôt sadiques, tantôt masochistes de celui-ci maintiennent ce brouillage relatif à la forme du texte qu'il tisse lui-même :

Vous m'arrêteriez donc, ce serait un bon début. Peut-être s'occuperait-on ensuite du reste, on me décapiterait, par exemple, et je n'aurais plus peur de mourir, je serais sauvé. Au-dessus du peuple assemblé, vous élèveriez alors ma tête encore fraîche, pour qu'ils s'y reconnaissent et qu'à nouveau je les domine, exemplaire<sup>69</sup>. »

L'oscillation émotionnelle qui saccade l'extrait révèle aussi cette échappée identitaire de la sphère textuelle ; tour à tour victime et bourreau, le personnage de *La Chute* ne semble jamais se positionner de manière stricte. Ce mouvement perpétuel, s'il correspond sur le plan moral à celui de la parole constitutive du texte, participe sans doute plus à un processus de désintégration identitaire.

Les cadres qui délimitent le récit ne semblent en réalité ne borner que la voix du narrateur. L'intériorité de celui-ci semble enfermée dans une réalité construite de toutes pièces. Clamence apparaît dès lors comme piégé de lui-même par le biais de ce jeu constant des oppositions dans cette chambre : dernier rempart contre une forme qui ne peut apporter d'éclairage sur le fond d'une existence en proie au doute et au remord, elle semble finir par happer cet homme dont les chapitres qu'ils créent lui-même ne portent ni nom, ni chiffre, comme pour marquer un peu plus cette perdition lisible au creux d'un effacement de tout contour lié au sens.

S'il faut distinguer avec précision les notions de fond et de forme relatives à la construction de nos romans, c'est sans doute parce qu'elles renvoient à des réalités qui ne semblent se concevoir que dans un véritable souci de cohérence et d'emboîtement. On le voit clairement au travers d'une incursion au sein même des consciences des personnages, les fonds qui construisent sans relâche toute la complexité identitaire qu'ils présentent ne s'accordent pas avec cette forme, rigide, tendant sans cesse à un

---

69. *Ibid.*, p. 152.

encadrement aussi bien romanesque qu'individuel. La portée paradoxale des individus donnés à voir doit ainsi se lire non plus au travers de l'apparence qu'elle renvoie, mais bien plutôt, semble-il, au moyen de formes qui lancent dès l'abord les nouvelles pistes, les nouveaux vecteurs de mouvement nécessaires à l'émergence sur la scène romanesque de telles figures. Puisque apparence et réalité ne correspondent pas, puisque cadre et surgissement de l'être profond ne semblent pas interagir, que le fond et la forme de l'intrigue progressent non pas en accord, mais dans une espèce de parallélisme de la narration, il faudrait considérer ce paradoxe comme une nouvelle voie d'accès à la représentation de ces figures, teintées d'une âme aux reflets changeants, poussées par des pulsions contradictoires, sortes de Raskolnikov des nouveaux jours. Si ces nouvelles formes semblent interroger le sens de l'évolution de ces figures au sein de la modernité, elles disent dans le même temps l'urgent besoin de positionnement sociétal, d'existence, de personnages qui parviennent à prendre le pas sur les cadres esthétiques qui les bornent.

Raskolnikov semblait maintenir les éléments constitutifs d'une personnalité scindée, se tenant toujours à l'orée des basculements qui le définissent. Les personnages de nos romans apparaissent quant à eux prêts à marquer de leur ambivalence constitutive les schèmes globaux des formes romanesques auxquelles ils appartiennent.

## **B. LA TENTATION DU PARTI PRIS OU LE SURGISSEMENT DE LA FAUTE : UNE CARACTÉRISATION PLUS SPÉCIFIQUE DES INDIVIDUS**

Les personnages de notre corpus présentent de nombreuses similitudes avec la figure de Raskolnikov. L'exclusion évidente de ce dernier semble d'emblée le placer dans une sorte de cocon narratif et mental ; pour autant, on voit bien comment ses rapports à l'altérité ne se révèlent que par le biais de l'agression. Parfois, ce mouvement vers l'autre se manifeste par l'unique vecteur de la haine ou du mépris.

Raskolnikov lui emboîta le pas.

– Qu'est-ce que cela signifie ? s'écria Svidrigaïlov en se retournant ; je croyais vous avoir dit...

– Cela signifie que je ne vous quitte plus.

– Quoi-oi ?

Tous deux s'arrêtèrent et se mesurèrent un instant des yeux.

Les récits que vous m'avez fait dans votre ivresse m'ont permis de conclure que, loin d'avoir renoncé à vos odieux projets contre ma sœur, vous en êtes plus occupé que jamais. Je sais qu'elle a reçu ce matin une lettre. Vous avez pu, pendant vos allées et venues, trouver une fiancée ; c'est bien possible, mais cela ne veut rien dire. Je veux me convaincre personnellement...

Raskolnikov aurait sans doute éprouvé quelque peine à expliquer quelle était la chose dont il voulait se convaincre par lui-même.

– Vraiment, et voulez-vous que j'appelle la police ?

– Appelez !

Ils s'arrêtèrent de nouveau l'un en face de l'autre. Enfin, le visage de Svidrigaïlov changea d'expression. Voyant que la menace n'intimidait nullement Raskolnikov, il reprit tout à coup, du ton le plus gai et le plus amical :

– Quel homme vous faites ! Je me suis abstenu à dessein de vous parler de votre affaire, bien que la curiosité me tourmente. Elle est fantastique ! J'ai remis notre conversation à un autre jour, mais vous feriez perdre patience à un mort...

Allons, venez ! Mais je vous préviens, je ne rentre que pour un moment, le temps de prendre l'argent, puis je ferme l'appartement et m'en vais passer la soirée aux Iles. Alors, quel besoin avez-vous de me suivre ?

En attendant, je vous suis jusqu'à votre maison<sup>70</sup>. »

Cette filature initiée par le personnage du roman met en lumière toute la complexité du rapport entretenu avec les autres ; s'il parvient ici tout juste à communiquer par la gestuelle, il ne peut pour autant dresser un pont relationnel salutaire et presque vital à la survie d'une interaction entre individus. La conséquence de cette impossibilité d'initier tout type de mouvement effectif vers l'altérité semble se décrire au travers de la dernière réplique de l'extrait, où Raskolnikov semble faire l'aveu de son impuissance devant le contact humain. Cette espèce de neutralité – non pas certes identitaire, mais plutôt *existentielle*, au sens profondément lacanien du terme – semble maintenir le personnage

70. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 508.



dans une sorte de stagnation romanesque en dépit des mouvements internes qui ne cessent de le hanter. L'extrait révèle avec brio ce décalage qui rythme les gestes d'un personnage dont les idées profondes, l'idéologie intérieurement triomphante, s'inclinent mais ne rompent pas face aux mouvements quotidiens d'une vie où la cohabitation humaine apparaît comme inévitable.

Les personnages de nos romans, s'ils exposent au travers de leurs trames narratives respectives les stigmates identitaires et comportementaux qui les lient de façon indéniable au héros dostoïevskien, mettent toutefois en scène à de nombreuses reprises une nouvelle prise de position face à une société avec laquelle ils demeurent la plupart du temps en désaccord.

### **1. Nouvelles émergences de figures dostoïevskiennes : un positionnement de l'individu face à la société**

La trajectoire de Raskolnikov est parallèle à celle de l'altérité. On le voit, les épisodes où le corps sociétal est suscité, qu'il soit pris dans son ensemble ou de manière partielle, aboutissent la plupart du temps à une collision : tous les rapports entretenus avec l'altérité dans sa forme la plus globale mènent inévitablement à l'opposition ; qu'elles soient frontales, comme lors de l'extrait cité, ou reflétées en sourdine, au travers de la mise en exergue des pensées intérieures du personnage, les rencontres de Raskolnikov apparaissent comme autant de signes extérieurs de cette ferme impossibilité de se projeter entièrement vers l'autre. Si la rencontre n'est jamais véritablement harmonieuse, elle provoque irréfutablement les tensions liées aux excès de brutalité ou de passion. Pas de demi-mesure pour ce personnage dostoïevskien haut en couleur, dont les positionnements ne peuvent à aucun moment coïncider avec une prise de place au sein d'une communauté organisée.

Le premier songe de Raskolnikov apparaît à ce propos particulièrement éloquent quant à son paradoxe identitaire. Ce sont en effet très clairement des sentiments violents et parfois opposés qui se présentent alors à l'enfant qu'est encore Raskolnikov dans cette vision onirique. Pourtant, la peur intense (songeons à la description saisissante du cimetière embrumé par cette froide nuit d'hiver) mêlée dans un trouble tourbillon de bruits épars et de rires gras à la profonde pitié ressentie lors de l'épisode du petit cheval ne suffisent pas à une prise de position radicale de la part de Raskolnikov. Il intervient bien trop tard lorsqu'il manifeste cette poussée désespérée à la fois de l'âme et du corps

pour la survie de l'animal. C'est en revanche plutôt l'impuissance qui se détache de manière claire de cette scène emplie d'émotion.

Nous pourrions à ce titre hasarder l'hypothèse d'un rapport interactif entre *inexistence* – dans le sens de cette impossibilité à se projeter vers l'avant et, partant, vers l'altérité perçue comme faisant partie d'un décor lié à l'inconnu – et scission. En somme, Raskolnikov pourrait fort bien entretenir cette alchimie identitaire qui ferait de lui un être entre inexistence et inappartenance. Le personnage de *Crime et châtiment* existe pourtant bel et bien, dans la mesure où sa pensée peut se transformer en action, effective, irréversible, terrible. Il ne s'en tient pas moins hors d'un monde dont les paramètres lui semblent inconcevables ou insaisissables, et continue de vivre sur le mode du souterrain, à l'écart d'êtres dont l'énergie vitale le révulse.

Si son positionnement plus spécifique au sein même de la ville semble impossible, littéralement en perpétuel mouvement, cette instabilité lui confère sans doute ce caractère aussi scindé qu'original, dont les aspérités rugueuses butent sans cesse contre les parois d'une entité globalisante, aux inquiétantes allures phagocytaires, broyant sans répit toute forme d'individualité. Mais c'est pourtant bien cet individualisme exacerbé de la Russie de l'époque qui semble paradoxalement engendrer ce refus même de l'individu :

*Crime et châtiment* n'est-il pas un fait divers adapté par Dostoïevski ? C'est qu'en janvier 1865, un jeune étudiant de vingt-sept ans, Gerasim Tchistov, se sent investi d'une mission, il tue une vieille usurière, Madame Doubrovina et sa gouvernante. L'usurière habitait rue Stoliamy-Pereulok, en face de la rue Maly-Mechansky entre 1864 et 1867 où par coïncidence résidait Dostoïevski. A cette époque, Dostoïevski est lui-même dépourvu de sous et fréquentait régulièrement les usurières. Malade et criblé de dettes, il décide de fuir ses créanciers en se réfugiant dans la fourmière de Saint-Petersbourg. Autrement dit, le quartier grouillait de jeunes démunis en proie à la misère, l'injustice, l'angoisse, la puanteur et la folie sous la chaleur accablante de l'été<sup>71</sup>. »

La tension qui lie et oppose perpétuellement individualité et individualisme apparaît comme l'un des moteurs principaux de la dynamique raskolnikovienne. A la fois poussé dans les derniers retranchements d'une solitude assimilée, non pas à une mise en quarantaine, mais à une séparation nette et salutaire, et irrésistiblement guidé vers un destin, le personnage ne cesse d'osciller entre adhérence plus ou moins forcée et rejet radical de l'altérité dont il ne peut que se servir. En réalité, il semble bien que ce soit ce

---

71. Olusola Oguntola, « L'Archétype de la jeunesse russe au XIX<sup>e</sup> siècle », Département des Langues européennes, Université du Lagos.

thème, omniprésent dans *Crime et châtiment*, d'une quête assoiffée, presque rageuse d'un individualisme triomphant, qui ouvre les voies incontrôlables d'une perdition identitaire. Si d'autres textes, qu'ils soient issus de la plume de Dostoïevski ou non, tissent un peu plus les toiles de l'intertextualité de la notion à son stade le plus émotionnel, ils révèlent de manière criante l'intensité d'un confinement identitaire proche de l'implosion.

L'individualisme poussé à son comble dans *Le Sous-sol*, s'il révèle incontestablement la tendance des personnages dostoïevskiens à ce paradoxe qui consiste en un repli intérieur en vue d'une explosion aux allures parfois philanthropes, permet d'une certaine manière de mettre en avant l'impossibilité à la fois vague et précise d'acquérir une place au sein des sociétés.

Le resserrement interne de Raskolnikov ne semble, dès lors, ni véritablement provoqué par un rejet total et éthique de l'humanité, ni par les déceptions que l'altérité engendre inévitablement. Et ce dans la mesure où le pessimisme presque nihiliste de cet individu ceinture toute émotion liée de près ou de loin aux autres. C'est encore le poème en prose de Baudelaire qui semble correspondre à cette espèce de vague à l'âme aux contours quelque peu romantique de ces personnages dostoïevskiens, dont Raskolnikov, qui passe sans nul doute pour l'un des personnages les plus torturés de la littérature :

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

“Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d'aller d'habiter Lisbonne ? Il doit y faire chaud, et tu t'y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l'eau ; on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir !”

Mon âme ne répond pas.

“Puisque tu aimes tant le repos, avec le spectacle du mouvement, veux-tu venir habiter la Hollande, cette terre béatifiante ? Peut-être te divertiras-tu dans cette contrée dont tu as souvent admiré l'image dans les musées. Que penserais-tu de Rotterdam, toi qui aimes les forêts de mâts, et les navires amarrés au pied des maisons ?”

Mon âme reste muette.

“Batavia te sourirait peut-être davantage ? Nous y trouverions d'ailleurs l'esprit de l'Europe marié à la beauté tropicale.”

Pas un mot. – Mon âme serait-elle morte ?

“En es-tu donc venue à ce point d’engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal ? S’il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. – Je tiens notre affaire, pauvre âme ! Nous ferons nos malles pour Tornéo. Allons plus loin encore, à l’extrême bout de la Baltique ; encore plus loin de la vie, si c’est possible ; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu’obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d’un feu d’artifice de l’Enfer !”  
Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : “N’importe où ! n’importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde<sup>72</sup> !” »

La puissance poétique met dans une certaine mesure en pleine lumière cette immédiateté presque clinique (notons la référence hospitalière du poème) d’une retranscription visuelle de cet état d’esprit. L’impasse existentielle se reflète puissamment, jusque dans les tréfonds de l’âme en proie aux démons qu’elle agite de son propre chef. C’est bien n’importe où hors de ce monde que l’esprit raskolnikovien tente désespérément et par tous les moyens de s’échapper. Le caractère extrême de telles poussées de l’être, s’il se manifeste chez Raskolnikov par l’accès à la folie meurtrière, ne parvient jamais à le positionner, ni spatialement, ni temporellement.

*L’ex-sistence* ne semble jamais véritablement se produire chez le personnage dostoïevskien. Si la logorrhée verbale pallie incontestablement les doutes liés aux épineuses questions de l’existence et de l’identité, elle ne suffit pas à lui donner une consistance réelle. Rien ne semble en fait contenir Raskolnikov, ni sa colère, ni ses accès de rage intense, ni même cette espèce de foi candide en l’homme qu’il semble parfois manifester. La prise de position, si elle demeure à la fois impossible et constitutive de l’identité même du personnage, pose sérieusement la question de l’évolution de cette forme d’individualité.

Les personnages qui habitent notre corpus semblent faire émerger de nouveaux paramètres constructifs de l’être en retrait sociétal, dans la mesure où, clairement pétris des schèmes dostoïevskiens, ils continuent d’avancer vers l’horizon d’une modernité aux reflets changeants, aux contours lunatiques, et aux bornes sans cesse repoussées vers des extrémités toujours plus lointaines.

*Le Maître de Pétersbourg*, s’il met en scène un Dostoïevski qui oscille entre désir de bien et pulsion de mal, sagesse et folie, rationnel et irrationnel, offre aux yeux de ses

---

72. Charles Baudelaire, « Anywhere out of the world », in *Le Spleen de Paris*, Paris, Librairie générale française, 2003, p. 205.

lecteurs cette vision progressive et continue d'un être qui change constamment de place : le personnage semble bien progresser vers une place et un rôle de mieux en mieux définis.

Scindé à la manière de Raskolnikov – sans doute d'ailleurs est-ce celui de notre corpus qui lui correspond le mieux – le Dostoïevski de Coetzee sait, lorsqu'il le faut, offrir un visage différent de ce qu'il est réellement à l'altérité. Tout du moins sait-il faire preuve d'une certaine forme de fausseté morale et intellectuelle. On le voit, les épisodes où il y a un net décalage entre la pensée intérieure et les mots sont légion. Notons par exemple les nombreuses scènes en présence d'Anna Sergueïevna.

Le personnage semble d'une certaine manière se positionner par rapport à l'ambiguïté même de sa personnalité, à mi-chemin entre sociabilité et autarcie. Le paradoxe est encore, semble-il, à l'origine du positionnement social. Il parvient pourtant à cette fixation progressive de l'être dans un rôle bien particulier. C'est en quelque sorte comme si sa caractérisation, notamment par le biais d'une focalisation narrative constante, permettait cette évolution de la position du personnage : si sa place intérieure demeure floue, habitée par les démons du passé et agitée par ceux, fantasmagoriques et chimériques d'un avenir incertain, la conscience de Dostoïevski, celle-là même qui semble régir le déroulement de l'intrigue effective, parvient à trouver une place grâce à son paradoxe constitutif. La confrontation avec Netchaïev, lors de l'épisode crucial de la cave, met en lumière la manière dont le personnage assoit son positionnement à la fois social et idéologique au travers d'une conscience dont les paramètres ont été solidement fixés et organisés au préalable.

*The more I talk to you, Fyodor Mikhailovich, the less I understand how you could have written about Raskolnikov. Raskolnikov was at least alive, until he came down with a fever or whatever it was. Do you know how you strike me now? As an old, blinkered horse going round and round in a circle, rolling out the same old story day after day. What right have you to talk to me about dressing up? You couldn't dress up to save your life. You are nothing but a dry old man, a dry old work-horse near the end of its life. Isn't it time you tried to share the existence of the oppressed instead of sitting at home and writing about them and counting your money? But I see you are beginning to fidget. I suppose you want to hurry home and get this cellar and these children down in a notebook before the memory fades. You sicken me<sup>73</sup>!*

---

73. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 186.

« Plus je discute avec vous, Fiodor Mikhaïlovitch, moins je comprends comment vous avez pu raconter l'histoire de Raskolnikov. Raskolnikov était vivant, lui, jusqu'à ce qu'il soit terrassé par la fièvre ou je ne sais quoi. Savez-vous l'effet que vous me faites maintenant ? L'effet d'un vieux cheval muni d'ocillères qui tourne en rond, toujours en rond, et dévide la même vieille histoire jour après jour. De quel droit me parlez-vous de déguisement ? Vous seriez incapable de vous déguiser même si votre vie était en jeu. Vous

Netchaïev, le jeune anarchiste, opère dans son discours un parallèle entre Dostoïevski et Raskolnikov qui ne semble pas anodin. Notons d'ailleurs cette répétition du prénom chargé de sens, simplement entrecoupée sur le plan typographique par un simple point. Le scindement semble de cette manière évoqué de la manière la plus physique qui soit sur le plan textuel ; il révèle dans le même temps la signification de ce scindement qui n'en est pas véritablement un : on le voit plus tard, Dostoïevski ne ressemble aux yeux de Netchaïev en rien à cet être passionné qu'est Raskolnikov. Pourtant, la référence au tout petit cheval désespéré et perdu, certes devenu aujourd'hui vieux, semble éloquente. Ainsi, il semble que Netchaïev, sans même le vouloir, crée un parallèle entre Dostoïevski et le personnage qu'il fait vivre dans *Crime et châtiment*, lui conférant dès lors un véritable statut, non seulement au sein de l'espace, mais aussi à travers la sphère temporelle, puisqu'il fait clairement référence au temps qui semble avoir largement passé.

La description faite par Netchaïev, véritable tissu d'accusations et d'insultes à l'égard de son interlocuteur, ne fait par ailleurs rien d'autre que positionner un peu plus précisément Dostoïevski. En lui attribuant des spécificités, certes radicalement péjoratives, il le situe d'emblée dans un rôle déterminé. Plus encore, la référence au déguisement clôt définitivement le cycle de l'évolution positionnelle du personnage, puisqu'il est clairement dit qu'il lui est impossible d'en porter un, au risque de perdre la vie. L'existence sociale et, dirions-nous, métaphysique, prendrait ainsi le pas sur l'apparence, fugace, superficielle, éphémère. L'évocation de la supercherie utile est sitôt réfutée par Netchaïev, achevant ainsi de prouver la solidité du positionnement de notre personnage.

Sur le plan purement textuel encore, on voit comment le mécanisme intérieur s'étend progressivement, se ramifiant vers toutes les strates du récit lui-même, gagnant jusqu'au cœur l'intrigue dans son ensemble. Les pensées, les prolepses soudaines, toutes ces allégories de la peur ou de l'angoisse mêlées, tendent dans un sens à construire l'existence du personnage. Tout se passe comme si c'était en définitive cet intérieur si bien organisé dans son chaos, si savamment orchestré dans son éclatement qui parvenait

---

n'êtes qu'un vieillard desséché, un vieux cheval de peine proche de ses derniers jours. N'est-il pas temps pour vous d'essayer de partager l'existence des opprimés, au lieu de rester assis dans votre chambre à écrire sur eux et à compter votre argent ? Mais je vois que vous commencez à vous énerver. Je suppose que vous voulez vous dépêcher de rentrer chez vous, pour prendre des notes sur cette cave et ces enfants avant que le souvenir ne s'en évanouisse. Vous m'écœurez ! » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 201.

enfin, surgissant des tréfonds de l'être, à positionner le personnage sur la terre des hommes. *Le Maître de Pétersbourg* semble offrir le spectacle d'un esprit torturé qui gouverne, tant bien que mal, le corps qui le contient depuis une intériorité soustraite à la vue de l'altérité. C'est en quelque sorte ce « pilotage » positionnel qui crée et maintient tout au long du texte à la fois une communication entre ces « deux » Dostoïevski et une progression dans le positionnement romanesque. Là encore, le scindement intrinsèque au personnage fournit les paramètres nécessaires à son évolution au sein de l'intrigue.

Si le roman reste empreint de nihilisme, il n'en est pas moins pétri de cette évolution intérieure qui le caractérise en sourdine : le personnage goûte et comprend le fiel lors de la dernière scène ; il en mesure l'amertume et semble tirer une forme de constat passif mais conscient.

Le roman de Conrad est pour sa part tout entier charpenté par cet ardent désir de la part de Jim de trouver une place au sein du monde. Sa quête personnelle semble n'être en réalité que la transcription romanesque, mais aussi et surtout physique, de ce besoin presque vital de reconnaissance sociale. L'*ex-sistence* même de Jim, vécue littéralement comme projet, pourrait être assimilée à cette quête de positionnement à la fois identitaire et communautaire.

Si la construction du roman s'érige sur les fondations les plus profondes de l'âme du personnage, le parallèle est aussitôt amené avec la forme globale du texte : véritablement portée par l'écriture conradienne, la trajectoire de Jim oscille et ondule en fonction des variations stylistiques et syntaxiques de l'œuvre, elle aussi, semble-t-il, à la recherche d'un rivage.

Jim erre de port en port à la recherche d'une identité effective, ou plus précisément, d'une place avant tout morale dont la reconnaissance ne ferait plus aucun doute. Le paradoxe contenu dans cette incessante mise en mouvement physique semble dès lors ne s'expliquer que par l'instabilité et la complexité qui relie indéniablement les notions d'identité et de société.

*And there is a sense of blessed finality in such discretion, which is what we all more or less sincerely are ready to admit – for what else is it that makes the idea of death supportable? End! Finis! The potent word that exorcises from the house of life the haunting shadow of fate. This is what – notwithstanding the testimony of my eyes and his own earnest assurances – I miss when I look back upon Jim's success. While there's life there is hope, truly; but there is fear, too. I don't mean to say that I regret my action, nor will I pretend that I can't sleep o'*

*nights in consequence, still the idea obtrudes itself that he made so much of his disgrace while it is the guilt alone that matters. He was not – If I may say so – clear to me. He was not clear. And there is a suspicion he was not clear to himself either. There were his fine sensibilities, his fine feelings, his fine longings – a sort of sublimated, idealized selfishness. He was – if you allow me to say so – very fine ; very fine – and very unfortunate. A little coarser nature would not have borne the strain; it would have had to come to terms with itself – with a sigh, a grunt, or even with a guffaw; a still coarser one would have remained invulnerably ignorant and completely uninteresting<sup>74</sup>.*

La brillance et l'originalité de Jim, si elles sont nettement mises en relief à travers le discours de Marlow, révèlent surtout le fond du paradoxe identitaire du personnage. On voit bien en effet de quelle manière le « succès » auquel fait référence Marlow apparaît comme pivot effectif du positionnement de Jim. L'extrait oppose radicalement l'idée de disgrâce à celle de faute. Tout se passe en quelque sorte comme si Jim avait cherché à se positionner au-delà de toute considération foncièrement humaine. Dans une perspective spatiale, nous pourrions presque évoquer une forme de verticalité existentielle chez Jim : si la faute, totalement isolée et replacée au sein d'un cadre spécifique vaut moins, en terme de valeur morale, qu'une disgrâce perçue dès lors comme conséquence directe de la faute, alors le personnage se détache du monde des humains, pour tenter de rejoindre celui des idéaux.

C'est effectivement là que réside en creuset le paradoxe identitaire du personnage conradien : à la fois mué par le désir de reconnaissance sociale, profondément terrestre, et condamné par cette nature si belle, qui ne transige pas avec elle-même, à se placer d'emblée au-dessus d'un monde auquel il n'appartient pas totalement.

Sur le plan spatial, la posture même du personnage indique déjà une prise de conscience intérieure de son positionnement face à l'altérité dans son entièreté :

---

74. Joseph Conrad, *Lord Jim*, op. cit., p. 136.

« Une telle discrétion donne une bienheureuse impression de définitif, et c'est là ce que nous sommes tous plus ou moins sincèrement prêts à accepter – car qu'y a-t-il d'autre qui puisse rendre supportable l'idée de la mort ? La fin ! Finis ! le mot décisif qui chasse de la demeure de la vie l'ombre fatale qui la hante. C'est ce sentiment qui me manque – malgré le témoignage de mes yeux et les vives assurances qu'il m'a données lui-même – lorsque je me remémore la réussite de Jim. Tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir, c'est vrai ; mais il y a de la crainte aussi. Je ne veux nullement dire que je regrette ce que j'ai fait, et je ne vais pas prétendre que cela m'empêche de dormir la nuit ; cependant l'idée se fait obsédante qu'il attachait tellement d'importance à sa disgrâce, alors que c'est la faute seule qui importe. Il n'était pas limpide – si j'ose dire – à mes yeux. Il n'était pas limpide. Et il y a des raisons de croire qu'il n'était pas limpide à ses yeux non plus. Il y avait sa belle sensibilité, ses beaux sentiments, toutes ses belles aspirations – une sorte d'égoïsme sublimé, idéalisé. Il avait – permettez-moi de le dire – une belle nature ; très belle – et très infortunée. Un peu moins belle, elle n'aurait pas tenu le coup ; elle aurait transigé avec elle-même – en poussant un soupir, un grognement, ou à la rigueur en pouffant de rire ; une nature plus grossière encore serait restée aveugle et invulnérable et eût été totalement inintéressante. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), op. cit., p. 219-220.



*An abrupt heavy rumble made me lift my head. The noise seemed to roll away, and suddenly a searching and violent glare fell on the blind face of the night. The sustained and dazzling flickers seemed to last for an unconscionable time. The growl of the thunder increased steadily while I looked at him, distinct and black, planted solidly upon the chores of a sea of light. At the moment of greatest brilliance the darkness leaped back with a culminating crash, and he vanished before my dazzled eyes as utterly as though he had been blown to atoms. A blustering sigh passed; furious hands seemed to tear at the shrubs, shake the tops of the trees below, slam doors, break window-panes, all along the front of the building. He stepped in, closing the door behind him<sup>75</sup>.*

La scène aux allures apocalyptiques décrite par Marlow met Jim dans des conditions climatiques, terrestres pourrions-nous dire, extrêmes. Les éléments déchaînés semblent étrangement faire une place au personnage du roman, lui octroyant ainsi une position définie au sein d'un univers en mouvement. On le voit nettement dans l'extrait, il existe un lien indéfectible entre Jim lui-même et ce coup de tonnerre, tonitruant, semblant exacerber d'un seul coup de maître toutes les peurs innées de l'homme. Ce n'est pas, en définitive, l'effacement furtif des ténèbres envahissantes qui laisse place à cette vision aux contours si nets, mais paradoxalement leur existence qui ne se manifeste qu'au travers d'un bref épisode où la luminosité prend le dessus. Le surgissement du personnage sur une scène presque édénique – Jim apparaît en effet comme élément constitutif d'un décor où les champs lexicaux d'une primitivité et d'une nature exacerbées sont bien présents – confère à ce dernier un véritable et solide positionnement, non pas exclusivement social, mais profondément naturel. La vision offerte au lecteur, empreinte de cette touche gothique frémissante si caractéristique de Conrad, appelle indéniablement à l'idée même de cycle, dans lequel figurerait ce personnage, authentique, dont la silhouette noire « solidement plantée » stagnerait sans crainte au sein de cet univers clos. Les bornes temporelles et spatiales de l'épisode placent Jim dans une sorte de chaîne qui fait sens.

Le texte de Conrad permet au personnage qu'il porte au travers de ses péripéties d'expérimenter la prise de position de diverses manières : le cas extrême demeure la

---

75. *Ibid.*, p. 136-137.

« Un fort roulement soudain me fit lever la tête. Le bruit parut s'éloigner, puis, tout d'un coup, une lueur violente et pénétrante tomba sur la face aveugle de la nuit. Les éclairs éblouissants et continus semblèrent durer un temps interminable. Le grondement du tonnerre devint de plus en plus fort tandis que je regardais la nette silhouette noire de Jim, solidement plantée sur le rivage d'une mer de lumière. Au moment où la clarté fut le plus intense, les ténèbres eurent un soubresaut de recul accompagné d'un coup de tonnerre plus fracassant encore, et il disparut à mes yeux éblouis aussi totalement que s'il avait été pulvérisé. Un soupir violent passa en rafale ; on eût dit que des mains furieuses tentaient d'arracher les arbustes, secouaient la cime des arbres en bas, claquaient les portes, brisaient les vitres, tout le long de la façade du bâtiment. Il rentra, et ferma la porte derrière lui. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 220-221.

tentation morbide, qui semble dans une certaine mesure chercher à contrer une situation antérieure au cours de laquelle il n'y avait pas eu positionnement précis :

*In Lord Jim (1900) the scene of violent death provides an opportunity to explore the ultimate moral foundations of a man's essential character. It is apparently the collapse of the "sovereign power", the hardest thing to stumble against, that draws Marlow to Jim's case as he fails the supreme moral test in the face of an imminent threat of death on board the Patna.*

*But death and its threat do not strictly frame a moral question. As Marlow gradually recognizes in his attempt to understand Jim, the moral becomes the existential. It is not simply a question of moral identity but of self-discovery and of self-fulfilment. One's relation to death, which is the pivot on which critical actions turn, defines the self, just as the manner and act of dying are filled with value and significance, possessing implications for the culture and community with their conceptions of heroism and self-sacrifice. This crucial relationship between death and the self needs to be examined in order to grasp fully the meaning of Jim's "crime" and the significance of his death<sup>76</sup>.*

Le choix du sacrifice mortuaire semble lui aussi, cas extrême de l'*ex-sistence*, appartenir au vaste registre des tentatives de positionnement. Le panel des choix comportementaux apparaît ainsi comme hautement nécessaire à la survie même du personnage au sein du cadre romanesque qui le contient. Le choix fatal que fait Jim finit sans doute par conditionner sa place et son rôle au sein de la petite communauté dans laquelle il évoluait. L'*excipit* de *Lord Jim* met en relief ce constat, notamment par la vieille rengaine de Marlow, le considérant confusément comme l'un des leurs :

*But we can see him, an obscure conqueror of fame, tearing himself out of the arms of a jealous love at the sign, at the call of his exalted egoism. He goes away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct. Is he satisfied – quite, now, I wonder? We ought to know. He is one of us – and have I not stood up once, like an evoked ghost, to answer for his eternal constancy<sup>77</sup>?*

La place de Jim semble résider dans l'éternité cachée d'un au-delà fantasmagorique, dont les contours n'apparaissent un instant que pour mieux se dérober aux yeux des hommes. Le positionnement du personnage parvient à creuser au sein même de l'intrigue un trou, béant d'une authenticité paradoxalement toujours remise en question.

---

76. Kim Sung Ryol, « *Lord Jim's* heroic identity », in *Conradiana*, juin 2001.

77. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 313.

« Mais nous le voyons, obscur conquérant de la renommée, s'arrachant aux bras d'un amour jaloux pour répondre au signe, à l'appel de son égotisme sublimé. Il s'éloigne d'une femme vivante, pour célébrer ses cruelles épousailles avec un fantomatique idéal de conduite. Est-il satisfait – tout à fait, maintenant, je me le demande ? Nous devrions le savoir. Il est l'un de nous – et ne me suis-je pas dressé une fois, tel un esprit qui a été évoqué, pour répondre de sa constance éternelle. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 508.

Il se crée et s'impose pourtant dans sa forme la plus cohérente, dans la mesure où elle tend à rejoindre le monde des idées, si cher à Jim. L'image finale du texte, évoquant une dernière fois les papillons de Stein, renvoie indéniablement à cette idée d'une liberté ailée, enfin retrouvée, jamais véritablement saisissable.

On voit au travers du parcours houleux de Jim de quelle manière les formes de positionnement au sein d'une société peuvent recouvrir différents aspects, parfois radicalement opposés à ceux que l'on aurait pu préjuger. Le scindement incontestable de la personnalité de Jim, si elle rappelle en sourdine celui, éclatant, de Raskolnikov, lui permet, semble-t-il, d'instaurer entre lui et l'altérité un fossé aux allures de sommet qu'il habite, coûte que coûte.

*La Chute* laisse à son tour entrevoir cette possibilité pour le personnage d'acquérir une place bien à lui. La recherche du positionnement, si elle ne s'opère pas véritablement au sein même de la société – Clamence fuit au contraire toute forme de vie en communauté à travers son exil – pèse en revanche de tout son poids sur l'espace textuel donné à voir. En effet, tout se passe comme si le personnage cherchait, essentiellement par le biais de la parole, seule et véritable donnée existentielle de l'individu qui se dévoile au fur et à mesure, à instaurer de nouvelles bornes où une sorte de présence vibratoire finirait en quelque sorte par habiter les lieux : c'est bien la prise de voix qui apparaît comme essentielle, irréfutablement vitale, non seulement pour la survie du personnage, mais aussi pour définir sa place au sein d'un tourbillon dont l'énergie du texte ne cesse d'alimenter la progression. On le voit, l'épisode final tend à mettre clairement en évidence cette même progression d'une quête positionnelle toute particulière. Clamence semble enfin trouver une place acceptable au sein du monde, celle, paradoxale, d'un huis clos étrié où passent sans le remarquer les ténèbres :

J'ai accepté la duplicité au lieu de m'en désoler. Je m'y suis installé, au contraire, et j'y ai trouvé le confort que j'ai cherché toute ma vie. [...] Je me recouche, pardonnez-moi. Je crains de m'être exalté ; je ne pleure pas, pourtant. On s'égare parfois, on doute de l'évidence, même quand on a découvert les secrets d'une bonne vie. Ma solution, bien sûr, ce n'est pas l'idéal. Mais quand on n'aime pas sa vie, quand on sait qu'il faut en changer, on n'a pas le choix, n'est-ce pas ? Que faire pour être un autre ? Impossible. Il faudrait n'être plus personne, s'oublier pour quelqu'un, une fois, au moins. Mais comment ? Ne m'accablez pas trop. Je suis comme ce vieux mendiant qui ne voulait pas lâcher ma main, un jour, à la terrasse d'un café : Ah monsieur, disait-il, ce n'est pas qu'on soit mauvais homme, mais on perd la lumière<sup>78</sup>. »

---

78. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 150.

Le rapport à la spatialité et à la temporalité, bien qu'il demeure relativement imprécis, continue jusqu'à la toute fin du roman de gravir les marches de cette montée, fulgurante, d'une âme en pleine maïeutique. Dans les tous derniers discours de Clamence, temps et espace se confondent jusqu'à presque définir l'identité et le positionnement de ce dernier : le jeu de rôle qu'il pense irréalisable dans l'extrait cité ne fait en somme rien d'autre qu'initier l'interaction entre identité et anonymat, forgeant ainsi dans le creux du paradoxe les socles de sa propre place. Tout se passe en quelque sorte comme si la référence à la lumière, placée dans un autre discours que le sien, renvoyait à la réalité effective du positionnement du personnage, tapi au fond des ténèbres sociales, relégué au rang de l'informe ou de l'invisible.

Comme dans *Lord Jim* où Marlow, par le biais du discours, confère à Jim une place, le flot des mots de Clamence lui permet cette accession à une certaine forme de matérialité physique, véritablement effective bien que placée en dehors de la sphère sociale à proprement parler. Le cadre romanesque, s'il est indéniablement habité par la seule et unique présence du personnage et de ce qu'il fait vivre par la voix, tend lui aussi à conférer une place à ce dernier. On le voit de manière nette, c'est cette prise de parole absolue qui *est* le texte tout entier. Le positionnement de Clamence semble dans une certaine mesure orchestré de façon progressive, de telle sorte qu'il puisse se révéler à différents niveaux : à la fois prise de position purement textuelle – envahissement, devrions-nous dire – et sociale, Clamence reflète ainsi la parabole même du scindement tout dostoïevskien de l'être. Dans son prière d'insérer, Camus évoque le récit en ces termes :

L'homme qui parle dans *La Chute* se livre à une confession calculée. Réfugié à Amsterdam, dans une ville de canaux et de lumière froide, où il joue à l'ermite et au prophète, cet ancien avocat attend, dans un bar douteux, des auditeurs complaisants. Il a le cœur moderne, c'est-à-dire qu'il ne peut supporter d'être jugé. Il se dépêche donc de faire son propre procès, mais c'est pour mieux juger les autres. Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres. Où commence la confession, où l'accusation ? celui qui parle dans ce lieu fait-il son procès, ou celui de son temps ? Est-il un cas particulier, ou l'homme du jour ? Une seule vérité en tout cas, dans ce jeu de glaces étudié : la douleur, et ce qu'elle promet<sup>79</sup>. »

---

79. Albert Camus, Prière d'insérer de *La Chute*, Gallimard, 1956.

Non seulement Clamence semble se situer dans un champ qui recouvre presque toute l'humanité, pouvant être, dans le fond, n'importe quel homme, mais il parvient au travers de son monologue exacerbé à projeter sa pensée dans le même temps qu'il se projette lui-même vers ce procès de « juge-pénitent » qu'il semble tenir dans le huis clos encerclé et encerclant d'Amsterdam. Véritable cour, la ville apparaît en réalité reléguée à un simple élément de décor dont la symbolique circulaire annonce cet épanchement continu d'une personnalité à la fois individualisée à l'extrême et étendue à une forme d'anonymat quasi universel.

L'*ex-sistence* de Clamence se lit dans une certaine mesure dans cette propension à tendre le miroir, dénudant dans le même temps les parties les plus infimes et les plus honteuses de sa morphologie mentale, levant impudiquement le voile sur les vices les plus cachés et les perversions les plus inavouables de son for intérieur.

Il semblerait que ce soit en réalité toute l'intensité du scindement même du personnage qui soit vecteur de ce positionnement. Réelle énergie, cette émergence, venue des profondeurs de l'âme, retranscrite par un flot de paroles intarissables, met en exergue de manière criante et interactive le rôle de Clamence au sein de *La Chute*.

Le scindement identitaire – les oscillations constantes entre exhortation au bien et célébration du vice libéré de toute contrainte sociale – n'empêche manifestement pas le personnage d'enclencher, consciemment ou non, une évolution positionnelle à travers le récit et le monde. S'il existe par la puissance du verbe, sa progression en tant qu'individu n'en est pas moins effective. Il y a bel et bien dans le texte de Camus le désir vivace, énergique, presque militant, de position : si Clamence se dirige incontestablement vers une fin dont le nihilisme n'a d'égal que sa propension au dire, dans un dernier souffle dépourvu d'espoir, le rien de l'humain, il maintient et, plus encore, développe une véritable place au sein d'une société privée de repères, faisant enfin sens en son sein dérouté.

Les romans de notre corpus présentent des personnages dont les traits mentaux se rattachent sans doute à ceux de Raskolnikov. Ils évoluent cependant différemment au sein de l'espace romanesque et textuel, notamment concernant le rapport entretenu avec l'altérité, qui offre de nombreuses pistes reliées à l'être lui-même et à son statut.

## 2. Un positionnement spécifique des personnages scindés : « *via viatores quaerit*<sup>80</sup> » ou l'avènement du mouvement de l'errance

Les êtres qui nous intéressent ici semblent certes à la recherche d'un positionnement social. Ils finissent d'ailleurs véritablement par trouver un rôle déterminé au sein de leurs intrigues respectives. Mais il faudrait s'interroger, au-delà même du simple statut socio-romanesque, sur la finalité ainsi que sur les variations des mouvements qui l'initient et le permettent. Il semblerait aussi que cette analyse plus poussée de la dynamique positionnelle des personnages mette en lumière de manière plus claire une évolution toute dostoïevskienne au travers de la modernité.

Raskolnikov offre dès l'abord au regard de tous ce scindement, si caractéristique, qui fait de son paradoxe la substantifique moelle de son être. Il apparaît que son positionnement au sein de la société ne se fixe jamais véritablement :

Il n'avait pas prévu, en montant chez Rasoumikhine, qu'il allait se trouver face à face avec son ami. Or, il comprit à cet instant qu'un tête-à-tête avec quiconque était la chose au monde qui lui répugnait le plus. Le seuil de Rasoumikhine à peine franchi, il avait failli étouffer de colère contre lui-même.

« Adieu, fit-il en se dirigeant vers la porte.

- Mais attends, attends donc, espèce de fou.

- Inutile, répéta l'autre en retirant brusquement la main que son ami avait saisie.

- Mais alors, pourquoi diable es-tu venu ? Tu as perdu la boussole, enfin... C'est presque une offense que tu me fais. Je ne te laisserai pas partir comme ça.

- Eh bien, écoute. Je suis venu chez toi, car je ne connais que toi qui puisses m'aider à commencer... parce que tu es meilleur qu'eux tous, c'est-à-dire plus intelligent et tu peux juger... Maintenant, je vois que je n'ai besoin de rien, entends-tu, de rien du tout... Je me passe des services et de la sympathie des autres... Je suis seul et me suffis à moi-même... Puis, en voilà assez. Laissez-moi tranquille<sup>81</sup>. »

Les tergiversations mentales de Raskolnikov se répercutent sur son cheminement spatial, faisant de ses nombreux périples au travers de la ville de véritables bouts d'errance, où pensées et actions semblent se mêler confusément. C'est ainsi que le personnage tourmenté par le double meurtre qu'il vient de commettre et par l'enclin de son âme aux délires, commence à transformer, peut-être malgré lui, les mouvements mêmes de son propre corps en errance aussi désorientée que machinale.

Il continuait à marcher, tout en réfléchissant ainsi. Il avait terriblement envie d'échapper à ces pensées, mais ne savait comment s'y prendre. Une sensation

---

80. Saint Augustin, « Je suis la Voie qui cherche des voyageurs », phrase prononcée lors d'un sermon à Hippone, à l'occasion du baptême de nouveaux chrétiens.

81. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 120.

nouvelle s’emparait irrésistiblement de lui et croissait d’instant en instant. C’était un dégoût presque physique, un dégoût opiniâtre, haineux pour tout ce qu’il rencontrait, toutes les choses et les gens qui l’entouraient. Il avait horreur de tous les passants, horreur de leurs visages, de leur démarche, de leurs moindres mouvements. Il aurait aimé leur cracher à la face, il était prêt à mordre quiconque lui adresserait la parole<sup>82</sup>... »

La scission que Raskolnikov opère avec l’altérité, si elle semble déjà enclenchée depuis les toutes premières pages du roman (songeons à l’aversion qu’il manifeste pour sa logeuse, et aux détours forcés qu’il orchestre pour éviter de la rencontrer) tend à se confirmer, notamment au travers de cet extrait. La description des faces, toutes, semble-t-il, identiques et exécrables, met plus en avant encore cette séparation, nette, brutale qu’il s’impose vis-à-vis de la masse moutonnaire.

Le sens même du paradoxe raskolnikovien réside en grande partie au sein de cette incapacité à se détacher des autres, quand bien même ce détachement est fortement souhaité, apparaissant par moment presque nécessaire à la survie du personnage :

“Mais tu deviens fou, vociféra Rasoumikhine, pris enfin de fureur. Quelle est cette comédie que tu joues là ? Tu m’as fait perdre la tête, parole d’honneur. Pourquoi es-tu venu dans ce cas, mille diables ?

– Je n’ai pas besoin de traductions, marmotta Raskolnikov, en continuant à descendre.

– Mais alors de quoi diable as-tu besoin ? lui cria Rasoumikhine, du haut de son palier.

L’autre descendait toujours en silence.

“Hé, dis donc, où habites-tu ?”

Pas de réponse.

“Eh bien, alors, le d-d-diable t’emporte<sup>83</sup> !”

Raskolnikov se positionne dans la société par l’hésitation : c’est, semble-t-il, ce mouvement mal défini, maladroit, difficilement contrôlable, qui apparaît comme constitutif de sa place et de son rôle au sein d’une communauté humaine. N’est-ce pas encore ce même mouvement, cette même poussée, maladroite et irréfléchie, qui le conduit aux deux meurtres ? On voit de quelle manière le rôle du dialogue permet une mise en exergue de la personnalité complexe et torturée de Raskolnikov : si son interlocuteur recherche à tout prix à enclencher une quelconque forme de communication avec lui, le personnage la brise en plein envol, refusant par tous les moyens d’entamer le dialogue. C’est pourtant bien lui, ce Raskolnikov qui erre, hagard,

---

82. *Ibid.*, p. 119.

83. *Ibid.*, p. 122.

et décide enfin d'aller visiter son ami. L'expression de son intériorité, scindée par définition et par essence, semble ainsi se lire dans les contorsions incompréhensibles d'une gestuelle chaotique.

Si l'image de la descente, matérialisée par les marches de l'escalier est éloquente, elle traduit bien cette perte de l'individu qui descend en silence : la parole est rompue bien qu'elle parvienne aux oreilles. La dernière réplique, véhémence, excessive, presque hyperbolique dans sa propension à l'appel passionné du mal, résonne dans une certaine mesure comme une annonce. A la fois analepse narrative (le crime commis par Raskolnikov engendre la perte des valeurs et des principes et mène ainsi à la damnation) et prolepse, (la conséquence de ce crime est la folie, presque perçue comme possession maléfique) elle semble symboliquement mettre en exergue toute l'intensité et toute la complexité de Raskolnikov lui-même.

Déjà, la sphère spatio-temporelle est évincée, d'un simple et lapidaire coup de vent verbal : les deux sentences finales de Rasoumikhine, l'une interrogative, puis l'autre, exclamative, sonnante comme une sanction, semblent cogner contre la silhouette courbée de Raskolnikov, s'en allant au loin, vers un néant trouble et brumeux.

Tout concourt dans cet extrait à placer le personnage dans un positionnement non seulement mobile, mais aussi et surtout incontrôlable. Les bornes de son existence, celles, éloignées et invisibles de son mouvement terrestre et social, ne se laissent jamais prendre au piège de la société, plus encore, de la sociabilité.

“Ah ! le diable emporte tout cela ! pensa-t-il tout à coup dans un accès de violente colère. Le vin est tiré, il faut le boire, que le diable l'emporte et la nouvelle vie aussi ! Que tout cela est bête, Seigneur ! Que de mensonges j'ai débités, combien j'ai commis de bassesses aujourd'hui ! Quelles misérables platitudes pour me concilier la bienveillance de l'exécrable Ilia Petrovitch. Bah ! qu'importe ! Je me moque pas mal de tous ces gens et des turpitudes que j'ai pu commettre ! Ce n'est pas du tout de cela qu'il s'agit. Pas le moins du monde...”

Et soudain, il s'arrêta net ; une question nouvelle, inattendue, infiniment simple, venait de se poser à lui et le frappait d'étonnement : “Si tu as agi dans toute cette histoire en homme intelligent et non en imbécile, si tu as poursuivi un but précis, comment se fait-il que tu n'aies pas jeté un coup d'oeil dans la bourse et comment en es-tu à ignorer ce que t'a rapporté l'acte dont tu n'as pas craint d'assumer les dangers, l'horreur et l'infamie ? N'étais-tu pas prêt tout à l'heure à jeter à l'eau cette bourse, ces bijoux que tu n'as même pas regardés ?... Enfin, à quoi cela rime-t-il<sup>84</sup> ?” »

---

84. *Ibid.*, p. 118.



On le voit clairement, l'indécision et l'hésitation permanentes constitutives du personnage se lisent également dans un effort (pourrions-nous parler de douleur ?) de scission. Là encore, le chaos se répercute au-dedans même des pensées les plus profondes et les plus entremêlées. Les deux paragraphes, s'ils se jouxtent sur le plan typographique, s'opposent pourtant littéralement sur le plan mental. La confusion intellectuelle, si elle évolue en parallèle avec celle, plus visible, de la trajectoire physique, signale tout de même une forme de cohérence chez Raskolnikov.

Son positionnement dépend directement de cette scission. La place de Raskolnikov, qui figure dès l'abord un mouvement de fuite vers l'avant (l'*incipit* de *Crime et châtiment* nous revient une fois de plus en mémoire, entêtant dans sa capacité à révéler les clés les plus essentielles de l'œuvre) ne se forme que par l'intensité du brouhaha intérieur de Raskolnikov : c'est bien les tensions émotionnelles, puissantes, contradictoires, véritablement pulsionnelles, qui permettent à la machine corporelle de se mettre en branle puis, de manière presque automatique, en marche.

On le voit dans les scènes qui suivent le meurtre de l'usurière, Raskolnikov enclenche presque instinctivement un mouvement physique en parfaite cohérence avec celui, jaillissant tous azimuts, de sa pensée :

L'endroit où il se trouvait lui était particulièrement familier. Quand il fréquentait encore l'Université, il avait l'habitude, surtout au retour, de s'y arrêter (il l'avait fait plus de cent fois) et de contempler ce panorama vraiment merveilleux. Il s'étonnait toujours d'une impression confuse et vague qui l'envahissait à cet instant ! Ce tableau splendide lui semblait inexplicablement glacial, comme privé d'esprit et de résonance... Il se sentait surpris chaque fois de cette impression mystérieuse et sombre mais il ne s'arrêtait pas à l'analyser et il remettait toujours à plus tard l'espoir d'en trouver l'explication. Il se souvenait maintenant de ces incertitudes, de ces sensations vagues... et non pas pur hasard, croyait-il. Le seul fait de s'être arrêté au même endroit qu'autrefois, comme s'il avait imaginé pouvoir retrouver les mêmes pensées, s'intéresser aux mêmes spectacles qu'alors... que tout dernièrement encore, lui paraissait bizarre, extravagant, un peu comique même, bien qu'il en eût le cœur douloureusement serré ; tout ce passé, enfin, ses anciennes pensées, ses intentions, les buts qu'il avait poursuivis, ce paysage bien connu et lumineux, tout, tout cela lui paraissait enfoui dans un trou profond et presque invisible sous ses pieds... Il lui semblait s'envoler dans l'espace et voir disparaître toutes ces choses... Il fit un geste machinal et sentit la pièce de vingt kopecks toujours serrée dans sa main fermée. Alors il l'ouvrit, regarda fixement l'argent, leva le bras et jeta la pièce dans le fleuve. Ensuite, il se détourna et rentra chez lui. Il lui semblait, à cet instant, avoir tranché lui-même, aussi sûrement qu'avec des ciseaux, le lien qui le retenait à l'humanité, à la vie en général<sup>85</sup>. »

---

85. *Ibid.*, p. 123.

La topographie du lieu décrit ici ne s'attarde pas sur ses caractéristiques concrètes, mais entraîne très vite le récit vers la sphère émotionnelle. La rotation circulaire effectuée par Raskolnikov se remémorant ses habitudes passées, puis revenant sur ce lieu qu'il affectionne, révèle par ailleurs la forme trouble de son périple sans but. Il semble bien que ce soit au travers de ses trajectoires insensées que le sens, profond, surgit : la scène qui suit la description du paysage vient en quelque sorte matérialiser par la geste même l'incidence du mouvement physique désaxé et interrogateur. L'action de jeter la pièce de vingt kopecks, si elle semble d'une part traduire un refus de passer pour ce qu'il n'est pas, d'arracher aussi violemment qu'il lance la pièce, le masque du mendiant, signe surtout définitivement la rupture déjà depuis longtemps consommée avec l'altérité, dont il se sépare enfin grâce à la rigidité glacée et impénétrable de la pièce insignifiante qu'il serrait jusque là au creux de sa main.

L'errance du personnage dostoïevskien apparaît dès lors indéniable, aux détours de ces descriptions, poignantes, fulgurantes par leur précision, où l'auteur met en scène cet homme en proie à des questionnements existentiels, marchant à travers rues et ruelles en quête d'un apaisement moral qui ne vient jamais, d'une idée plus ingénieuse que les autres qui pourrait le sortir du tourbillon dans lequel il s'est enfoncé, du signe enfin, d'une rédemption aussi soudaine qu'inespérée. On le voit, le cheminement de Raskolnikov prend une allure errante dans la mesure où ses pensées intérieures reflètent ce même type d'entremêlement chaotique. En clair, c'est l'essence même de Raskolnikov qui engendre son errance ; au-delà, le positionnement de l'individu n'est pas autrement conditionné : il semble ainsi que la forme la plus cohérente de position sociale soit configurée par une logique de l'errance.

Les œuvres de notre corpus mettent également en scène des personnages scindés dont le comportement fluctue certes, mais qui ne cesse d'influer grandement sur les rythmes physiques et spatiaux présentés au cours des évolutions romanesques. Ces individus scindés, torturés au point de ne plus guère reconnaître dans les figures humaines la lueur fraternelle censée les reconforter, adoptent eux aussi un positionnement particulier et distinctif au sein de la société. Il semblerait cependant que l'on puisse très justement parler d'évolution dostoïevskienne, dans la mesure où Jim, Clamence, ainsi que le Dostoïevski de Coetzee, non contents de trouver une place parmi les hommes,

parviennent à faire émerger, au travers de leurs positionnements respectifs, cet ancrage existentiel sous la forme paradoxale de l'errance.

Raskolnikov, lorsqu'il erre hébété, à la fois hors et en dedans de lui-même, est, souvenons-nous, sujet de moquerie de quelques passants. Cet épisode nous rappelle l'ébauche inachevée, *in fine*, de cette volonté de marquer son passage terrestre, dans le même temps qu'il réactive soudainement les topoï de la marginalité et de l'exclusion :

*This laughter is a collective response to the damage done to the moral sentiments of the society. The law-abiding townfolks react to Raskolnikov's errant behaviour by laughing it off. And by ridiculing it, they reaffirm the superiority of their own, correct social conditioning. While it is doubtful that such an outburst can, of itself, repair whatever damage had been inflicted on the established order – even stern legal measures are known to fall short of that objective – the laughter is useful because it helps restore the onlookers' emotional equilibrium. In its purely cathartic function and from the laughers' point of view, it may qualify as a Bergsonian corrective of sorts. But from the standpoint of the ridiculed party its effect is anything but salubrious.*

*In sum: the group laughter on Nikolaevsky Bridge is a symbolic act. Those who engage in it wish neither to chastise nor to reform Raskolnikov. They merely feel the need to defuse their own indignation over the jaywalking and in order to satisfy this natural, spontaneous need they resort to one of the simplest and fastest release-mechanisms known to man. Thus the laughter, in addition to being one of the central symbols of Crime and Punishment, has a realistic, psychologically valid as well<sup>86</sup>.*

La posture adoptée ici par Raskolnikov livre aux yeux des lecteurs le paradoxe inhérent à sa personnalité scindée : voici donc une errance ponctuelle, directement liée à un événement particulier, qui met immédiatement, par sa simple réception visuelle, tous les mécanismes de la séparation en marche. A travers l'exemple de Spiegel, le rire est l'élément symbolique par lequel la rupture arrive. L'on pourrait sans nul doute s'attacher à repérer dans le texte nombre de signaux équivalents. Pourtant, là encore, ce sont les manifestations extérieures qui tendent à faire de Raskolnikov un être à part. Il importe de considérer de quelle manière l'errance du personnage, si typique, par siècles et styles interposés, des individus de notre corpus, le positionne de façon claire et précise. Tout se passe en effet comme si l'errance devenait non plus réellement la conséquence d'un certain positionnement, mais l'inverse. C'est en somme l'errance elle-même qui caractérise le positionnement de Raskolnikov. Les rires des bourgeois de Saint-Petersbourg ne font en définitive que donner une consistance matérielle et palpable – au moins audible – à une telle place dans la société.

---

86. John Spiegel, *Dimensions of Laughter in Crime and Punishment*, Associated University Presses, 2000, p. 79.

*Le Maître de Pétersbourg* nous permet de nous pencher sur la question du positionnement et de l'évolution positionnelle du personnage à travers l'intrigue, et au-dedans de la pensée constitutive de l'action. On note très clairement dans le texte la tendance à l'intrusion du narrateur au sein même d'une intériorité particulièrement tortueuse et complexe. Processus mettant naturellement en lumière le caractère intimiste de l'œuvre, il fait sans doute aussi office de jauge émotionnelle. On le voit en effet à de très nombreuses reprises, il y a dans le texte de Coetzee comme une sorte d'équilibre entre pensées et actions, intrusion profonde au creux de la conscience et description concrète du sensible. Cette harmonie romanesque tend à se lire au niveau de l'organisation même du roman.

Les titres des chapitres qui se succèdent mettent en évidence une certaine progression, à la fois sur le plan spatial et sur celui, moins visible, du cheminement intérieur.

Le premier chapitre s'intitule « Pétersbourg », tandis que le dernier porte l'étrange appellation de « Stavroguine ». Sans même évoquer plus longuement l'évolution progressive, géographiquement descendante des titres de chapitres – notons tout de même comment l'étau se resserre lentement autour du personnage, passant de personnages en personnages, de lieux en lieux, toujours de plus en plus sombres et souterrains – il faut considérer de quelle manière l'on passe, du début à la fin, d'un lieu-dit générique à l'évocation – oserions-nous parler d'invocation ? – d'un personnage emblématique du célèbre roman *Les Démons*.

Par opposition au simple *moujik*, Stavroguine, représentant des classes privilégiées, succombe sous son effort hésitant et désordonné de pénitence. C'est à lui, "gentilhomme russe et citoyen du monde", détaché du sol russe et de la foi nationale, et à ses pareils, que se rapporte l'aventure des pourceaux narrée dans l'Évangile selon saint Luc et dont les versets servent d'épigraphe au roman *Les Possédés*. On nous permettra de replacer ici cette parabole qui acquiert une signification singulièrement profonde et tragique au moment où le mal russe, diagnostiqué par Dostoïevsky il y a un demi-siècle, s'avère à sa crise aiguë :

"Or, il y avait là un grand troupeau de pourceaux qui paissaient sur la montagne ; et les démons Le priaient qu'Il leur permît d'entrer dans ces pourceaux, et Il le leur permit. Les démons, étant donc sortis de cet homme, entrèrent dans les pourceaux, et le troupeau se précipita de ce lieu escarpé dans le lac et fut noyé. Et ceux qui les paissaient, voyant ce qui était arrivé, s'enfuirent et le racontèrent dans la ville et à la campagne. Alors, les gens sortirent pour voir ce qui s'était passé ; et étant venus vers Jésus, ils trouvèrent l'homme duquel les démons étaient sortis, assis aux pieds de Jésus, habillé et

dans son bon sens ; et ils furent saisis de frayeur. Et ceux qui avaient vu ces choses racontèrent comment le démoniaque avait été délivré.”

L'explication de l'allégorie nous est donnée dans le *Journal d'un Ecrivain*. Le malade, le dément, c'est la Russie, possédée par les démons. Les démons, ce sont ceux qui ont perdu la faculté de distinguer le bien du mal. Les pourceaux, ce sont les “citoyens du monde”, les déracinés de l'esprit national. Finalement, ils périssent, et c'est le peuple, personnifié par Vlass, qui rejette les démons, se purifie par la souffrance et fait retour au “bon sens”<sup>87</sup>. »

Le personnage de Stavroguine, on le perçoit bien, ne surgit pas au hasard. S'il intervient en toute fin de roman, c'est bien, semble-t-il, qu'il représente ou du moins symbolise une forme de l'évolution du personnage de Coetzee.

*Les Possédés* nous montrent, en effet, les ravages de ce mal, atteignant non pas la seule jeunesse révolutionnaire d'alors, mais aussi la génération précédente, toutes les classes de la société, autant les défenseurs que les adversaires de l'ordre établi. Tous les personnages du roman s'agitent dans le même désarroi de pensée et de sentiment : les disciples de Pierre Verkhovensky, et le père de celui-ci, professeur érudit et “idéaliste” des années 1840 ; l'étudiant Schatov, tué par la bande Verkhovensky (c'est l'Ivanov de l'affaire Netchaïev) pour avoir sincèrement déclaré son détachement de l'idée révolutionnaire ; Kirilov, qui n'est ni des uns ni des autres, imagine sa théorie du suicide et se l'applique ; Stavroguine, l'autre figure centrale du roman, descendant de vieille noblesse, fils d'un général haut placé et d'une mère fort riche ; c'est le grand seigneur à qui Pierre Verkhovensky voudrait faire assumer le rôle, aux yeux du peuple, du légendaire Ivan-Tsarevitch, parce qu'il est “beau dans le crime” et “extraordinairement doué pour les grands méfaits”. [...] Cependant, les uns et les autres ne semblent pas affligés de tares constitutionnelles, car Dostoïevski prend soin de terminer le roman par cette phrase visant en particulier Stavroguine, le plus déséquilibré, évidemment : “Après l'autopsie du cadavre, nos médecins ont entièrement écarté l'hypothèse de l'aliénation mentale”<sup>88</sup>. »

L'on ne peut s'empêcher de songer au suicide de Stavroguine dans *Les Possédés* – qui signifie, soulignons-le, « fils de la croix » σταυρογένης – dans la mesure où son nom apparaît à la fin du roman, comme pour clore en sourdine une boucle insensée dont les dénouements possibles n'arrivent pas à s'exprimer au travers de l'action. C'est en quelque sorte ce « fils de croix », personnage aux bornes du fantastique tant par la démesure de son esprit nihiliste que par la profondeur de son obscur charisme qui est ici appelé dans un ultime souffle. Le véritable crucifié – par sa propension à la souffrance, à l'écartèlement moral – semble ainsi se révéler en la personne du Dostoïevski de Coetzee, permettant ainsi de considérer l'ampleur de la progression positionnelle de celui-ci au sein de l'intrigue.

---

87. Ely Halpérine-Kaminsky, Introduction du traducteur à *La Confession de Stavroguine chez Tikhon*, Paris, Plon, 1922.

88. *Ibid.*

Les mouvements internes et externes font sens ensemble, parallèlement au cours du roman, dans la mesure où l'on voit de quelle manière parcours physique – songeons aux premières descriptions du roman, se faisant de plus en plus précises – et parcours mental s'entremêlent pour parvenir à cet ultime chapitre. Là encore, c'est définitivement l'errance qui s'impose au personnage.

Le personnage de Stavroguine intervenant comme sorte de parabole personnifiée mène à penser que le chaos est enfin envisagé comme constitutif du personnage dans son entièreté et dans sa complexité. Tous les mécanismes du mouvement, quelle que soit sa nature, semblent à nouveau réactivés, emportant dans leurs élans cette fougue, enfouie, paradoxale, qui semble pourtant siéger dans les tréfonds de l'âme du Dostoïevski de Coetzee :

Ainsi de l'âme russe ; c'est une chaudière où fermentent des ingrédients confus : tristesse, folie, héroïsme, mysticisme et sens pratique ; vous en retirerez de tout au petit bonheur, et vous en retirerez toujours ce que vous attendiez le moins. Si vous saviez jusqu'où cette âme peut descendre ! Si vous saviez jusqu'où elle peut monter ! Et de quels bonds désordonnés<sup>89</sup> ! »

Les émotions contradictoires du personnage semblent en effet avoir été entassées pêle-mêle dans cette espèce de conscience de la fin. Là où les pensées entrent en collision, le conflit intérieur se répercute sur un parcours chaotique et pourtant ordonné selon ses propres codes. La figure de Stavroguine illustre cette image de l'âme russe, aussi bien qu'elle rappelle celle, en perpétuel mouvement, du personnage donné à voir par Coetzee.

L'errance du personnage tend dès lors à caractériser profondément ce dernier. Si les tentations de mal, les inclinaisons au bien, l'appel alléchant de la passivité sont autant d'éléments constitutifs de sa personnalité complexe, ils tendent indéniablement à ramifier vers des sphères où le chaos règne en maître les aspirations intérieures du personnage.

Chez Camus, le personnage semble trouver sa place en dehors de la société. Plus précisément, c'est, semble-t-il, au-dessus des hommes qu'il observe qu'il tend plutôt à se situer. De nombreux épisodes de *La Chute* mettent en scène un Clamence observateur, scrutant l'altérité aussi bien dans sa globalité que dans sa fraction, émettant

---

89. Eugène Melchior de Vogüé, « Histoires d'Hiver – Une Étudiante russe », in *Nouvelles orientales*, Paris, Nelson, p. 112-113.

des jugements personnels sur son fonctionnement, la considérant, de cette manière, à la fois comme étrangère et – dans une certaine mesure – inférieure à lui, sur un plan strictement spatial, du moins.

Les multiples références au vol d'oiseaux apparaissent à ce titre comme autant d'indices d'une verticalité puissamment présente dans le texte. L'ultime tirade du personnage compare d'ailleurs les flocons de neige aux colombes : l'immédiateté et l'efficacité de la description ne se font guère attendre, et l'on a tôt fait de ne plus distinguer, à travers une fenêtre imaginaire par laquelle on pourrait regarder, l'horizon brumeux d'un Amsterdam que l'on devine dans les yeux de Clamence. Ce brouillage visuel vient du haut. C'est en quelque sorte la verticalité descendante qui s'offre en pâture, à la manière de ces « chéries », résignées, qui finissent par regagner, à l'image de Clamence lui-même, la terre ferme.

Les flocons de neige recouvrent toute la ville en un laps de temps étonnant. Sur le plan typographique, quelques lignes suffisent en effet à draper de blanc le décor romanesque de *La Chute*. A la manière du rideau final d'une tragédie, l'élément transcendantal, celui qui fait, en définitive, le chemin inverse et contre-nature, finit par mettre un terme à la progression de l'intrigue. Dans le même temps, il exprime, là encore à travers la dynamique du mouvement, la cohérence entre espace et pensées intérieures. L'épisode cité intervient à la toute fin du texte et corrobore l'état d'esprit même du personnage à ce moment bien précis. Tout se passe comme si trajectoires interne et externe étaient profondément reliées entre elles par une sorte de fil rouge intra-romanesque, à la fois indicible et invisible, mais pourtant bel et bien présent, nécessaire au positionnement progressif du personnage dans l'intrigue et dans l'espace textuel.

Comme chez Conrad, on note clairement cette propension à la cohérence entre les formes interne et externe de l'individu. La scission, pourtant inhérente au personnage, semble ainsi mener, véritable vecteur existentiel, à la formation harmonieuse et utile d'une interaction entre le souterrain obscur de la pensée intérieure et le chemin dont les actions effectives constituent le bitume textuel. Si le visible et l'invisible se mêlent aussi ostensiblement, ils semblent se rejoindre dans ce texte si particulier de Camus au fondement de la prise de parole de Clamence. C'est en son sein même que semble se trouver le lieu-dit de cette jonction. Il est sans doute à noter par quels types de mécanismes la voix apparaît comme l'expression la plus vibrante du positionnement progressif du personnage.

Le parleur du monologue, car il n'en est pas à proprement parler l'auteur, cherche à l'intérieur de la machine de guerre qu'est devenue sa parole, à abolir tout rapport de distance, à faire cesser le combat. La maîtrise n'est que l'un de ses masques. C'est sous les traits d'un imprécateur, plus que d'un maître, que m'apparaît le parleur de ces monologues. [...]

Il faudrait pouvoir suivre les avatars de cet imprécateur depuis *Les Confessions* de Rousseau jusqu'à des formes contemporaines. Un certain nombre de textes majeurs de la littérature contemporaine, parce qu'ils prennent la mesure d'une solitude nouvelle et radicale, deviennent ainsi, par obligation, des textes en état de guerre : contre la société, contre autrui, contre soi-même. Ce devenir-imprécateur, si j'ose dire, de la parole moderne, s'incarne notamment de façon exemplaire dans l'œuvre de Nietzsche, à ce tournant du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la pensée doit emprunter les chemins du soliloque et se faire, quoi qu'elle en ait, intempestive, pour reprendre un adjectif nietzschéen<sup>90</sup>. »

La métaphore belliqueuse est éloquente puisqu'elle nous ramène une fois de plus à cette idée spatiale du lieu ultime du face-à-face : la voix apparaît en quelque sorte comme élément hybride, surgissant de nulle part, création textuelle ou romanesque à mi-chemin entre matérialité et immatérialité, visibilité et invisibilité. C'est en somme le lien semi-charnel, à la fois ancré dans le corps et expulsé hors de celui-ci, qui semble guider, au fil de sa progression toute textuelle, la position même du personnage. C'est ainsi que Clamence réunit au creux de sa voix, celle-là même qui porte avec fluidité le récit, toute la finitude de sa propre évolution.

Tiens, la pluie a cessé ! Ayez la bonté de me raccompagner chez moi. Je suis fatigué, étrangement, non d'avoir parlé, mais à la seule idée de ce qu'il me faut encore dire. Allons ! Quelques mots suffiront pour retracer ma découverte essentielle. Pourquoi en dire plus, d'ailleurs ? Pour que la statue soit nue, les beaux discours doivent s'envoler<sup>91</sup>. »

Le parallèle dressé entre trajectoires physique et mentale apparaît ici très clair : la métaphore filée du cheminement, étroitement liée à l'idée de symptômes proprement physiologiques rattachés à celui-ci, nous met déjà sur la voie. Il semble plus précisément être question d'horizontalité, puisque l'image d'un Clamence essoufflé, confusément associée à celle de cet interlocuteur le raccompagnant chez lui, tendent manifestement à juxtaposer par une forme d'analogie les strates principales du texte. Ce sont en effet action et parole qui se mêlent dans un mouvement vers l'avant, apparenté à une progression positionnelle évoluant en fonction des différents contextes relatés.

---

90. Dominique Rabaté, « Portrait du lecteur en ennemi intime », in *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 80.

91. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 74.



L'injonction « Allons ! » met définitivement en pratique au travers de cette anodine taquinerie de jeux entre mots et gestes, cette ambiguïté des rapports entre les éléments fondamentaux du texte. La mise en route, ramenant très vite les mots à une réalité concrète où l'immédiateté prend le dessus, met indéniablement en exergue cette espèce d'incarnation. L'authenticité des pensées s'alliant de cette manière, presque impénétrable, à la factualité écrasante d'un cheminement dans la ville, permettent dès lors de raviver une certaine dynamique positionnelle.

Si l'on considère de plus près l'extrait cité, on s'aperçoit bien vite de son aspect capital : il s'agit en effet de l'épisode central – tant sur le plan typographique puisqu'il s'agit littéralement du cœur du texte, que sur celui, significatif, de l'intrigue – où Clamence s'apprête à révéler à son interlocuteur le suicide de la jeune femme. L'importance du passage est ainsi soulignée par cette espèce de fusion entre fait concret et remords ravageur, unis dans la douleur en ce sein meurtri qu'est celui de la voix.

La cohérence entre acte et pensée dans *La Chute* permet au personnage d'être porté par une sorte de vecteur positionnel. Si l'idée de mouvement de l'errance est bien présente, elle fait sens lorsqu'elle se construit sur les bases d'une complémentarité. Clamence ne semble pas subir l'errance.

A la différence de Raskolnikov, dont les égarements tendent à relever d'une confusion interne, qu'elle soit d'ordre mental ou mystique, politique ou idéique, le positionnement de Clamence se déploie sur le mode de sa scission intérieure : l'harmonie des éléments caractéristiques du texte définit l'évolution du personnage dans le même temps qu'elle évite toute forme de statisme, ne laissant jamais Clamence figé dans une posture, quelle soit verbale, physique ou émotionnelle.

La fin du roman, celle qui coupe court au rythme vocal, celle qui, ivre de mots, semble rompre par une ponctuation lapidaire le fragile fil de Parques qui relie Clamence à son existence romanesque, expose enfin et de manière littéralement criante l'éternel cycle du positionnement. C'est un retour aussi infernal que régulier qui est relayé à travers les derniers mots du personnage : tout se passe ainsi comme si la balance de la conscience effectuait sans cesse les mouvements qui logent aux antipodes de l'âme. Ni toujours torturé par le remords, ni jamais non plus ému par celui-ci, l'être demeure enfermé dans cet éternel balancement. *La Chute* confère donc au personnage qui l'habite un statut bien particulier. Le mouvement intérieur qui caractérise le personnage relève ainsi d'une caractérisation positionnelle, renvoyant dans le même temps et de manière presque définitoire à l'errance.

Chez Conrad, le positionnement de Jim s'apparente en de nombreux points à une véritable quête existentielle. Si la recherche d'une identité propre est avant tout, nous l'avons dit, sociale, elle prend très souvent la forme d'une soif intérieure et intime de reconnaissance. Les mouvements de Jim, s'ils sont essentiellement spatiaux – son errance de port en port constitue la trame narrative même du roman, faisant office de véritable siège romanesque – semblent toutefois prendre racine bien plus profondément en sa conscience. Il faut ainsi rappeler l'importance capitale du récit mis en abyme de Marlow, puisant à la source les moindres tonalités émotives dans un panel étonnant de sensibilités secrètes.

La stratification romanesque, vocale oserions-nous dire, donne certes *a priori* cette impression, incontournable, d'une multiplicité grouillante aux oreilles et à l'esprit, d'une véritable et profonde densité, conférant ainsi non seulement au texte mais, plus encore, à *l'histoire* même de Jim une intensité toute particulière. Elle semble également avoir pour fonction de complexifier davantage la narration dans sa dimension à la fois spatio-temporelle et cognitive. Dès lors, la quête de Jim pour la place dont il rêve devient autrement métaphysique : s'élevant au-dessus d'une intrigue physique sur laquelle elle s'appuie solidement, la poursuite identitaire acharnée prend une autre tournure. Conrad écrivait ainsi dans *Le Miroir de la mer* :

*Efficiency of a practically flawless kind may be reached naturally in the struggle for bread. But there is something beyond – a higher point, a subtle and unmistakable touch of love and pride beyond mere skill; almost an inspiration which gives to all work that finish which is almost art – which is art*<sup>92</sup>.

C'est bien de transformation matérielle dont il est question dans *Lord Jim* : quelque chose de plus et d'indéfinissable qui supplante la sphère romanesque mène l'intrigue vers une forme nouvelle, plus sophistiquée, la transfigure véritablement en une œuvre d'art, autotélique, répondant à ses propres critères, résonnant en harmonie avec ses propres impulsions.

Ce qui se passe dans *Lord Jim* ressemble sans doute à ce type de dynamique : le mouvement physique semble par moment prétexte au mouvement intérieur ; au-delà, il

---

92. Joseph Conrad, *The Mirror of the Sea*, Auckland, The Floating Press, 2011, cité par Richard Pedot, « Encountering the Unmappable : the landscape in *Heart of Darkness* », in Pascale Guibert (dir.), *Reflective landscapes of the Anglophone Countries*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2009, p. 27.

apparaît comme support à la construction progressive et profonde d'une identité qui ne se fixe ni dans le temps, ni dans l'espace.

En définitive, tout se passe comme si l'éclosion de cette même identité devait forcément passer par des éléments extrêmement concrets, véritables balises au sein de la sphère romanesque. C'est ainsi que le positionnement de Jim dans l'intrigue se fonde essentiellement sur ses propres étapes, celles qui constituent son parcours, sans pour autant se définir strictement par elles. L'évolution physique du personnage, au sens de sa progression effective, de sa mobilité réelle, ne s'apparente pas à son évolution intérieure, mais elle y contribue. Là encore, le rôle de la symbolique matérielle semble capital.

Les lieux, les objets, les situations apparaissent ainsi comme autant d'éléments qui non seulement parsèment çà et là les repères nécessaires à la progression de l'intrigue, mais qui font aussi progressivement le lit d'une poussée aussi individuelle qu'intense. Le long chemin qu'emprunte Jim n'est ni totalement matériel, ni totalement immatériel. Il se constitue de bribes de mémoire, de ramifications imaginatives, de fantasmes et de chimères qui se mêlent confusément à la réalité d'un terrain parfois hostile, aux situations concrètes et immédiates.

Le positionnement de Jim en un espace-temps si riche, s'il s'avère difficile, n'en est pas moins révélateur de sa véritable personnalité. On le voit clairement dans le texte, toute l'énergie du personnage – et, par extension, tout le cœur que met Marlow à voler des parcelles de celle-ci pour insuffler à ses propres mots la flamme qu'elle recèle – est concentrée dans l'unique but d'une reconnaissance finale et complète. On comprend mieux dès lors comment Jim parvient, avec l'aide extérieure qu'est celle du décor romanesque dans lequel il évolue, à se hisser, depuis son intériorité la plus enfouie, vers les cimes d'une reconnaissance aussi sociale que fatale.

Ce même décor qui sert de tremplin à l'effort interne, ces paysages faits de chair et d'eau qui soulèvent l'esprit et l'âme, nous les retrouvons à chaque page de *Lord Jim*, imprégnant de leur senteur les gestes du personnage.

*The estuaries of rivers appeal strongly to an adventurous imagination. [...] all the estuaries of great rivers have their fascination, the attractiveness of an open portal.*

*From the offing the open estuary promises every possible fruition to adventurous hopes. [...] The commander of the first Roman galley must have looked with an intense absorption upon the estuary of the Thames as he turned*

*the beaked prow of his ship to the westward under the brow of the North Foreland*<sup>93</sup>.

L'élément aquatique, véritablement conradien, dresse par intermittence – il faut considérer tous ces ports qui se succèdent inlassablement dans *Lord Jim* – des ponts entre l'imaginaire et le concret. Plus encore, il permet de substituer la symbolique même de la barrière, en inversant par moments ses codes, faisant des lieux où coulent l'eau dans le roman de réels jalons d'une progression empreinte de cette fascination, étrange et irrésistible, qui signe en sourdine le caractère métaphysique de la quête du personnage.

Le positionnement de Jim, s'il demeure en somme le point d'ancrage à la fois symbolique et effectif de l'espace textuel, se caractérise avant tout par cette tendance au chaos que l'on pourrait assimiler à l'errance. Les repères spatiaux et cognitifs permettent pourtant de lui conférer une réelle consistance. L'errance complexe et ramifiée de Jim se fait ainsi sur le mode de la quête, à laquelle elle emprunte toutes les exigences et tous les supports. L'on peut dans une certaine mesure affirmer que le positionnement social du personnage dans le roman de Conrad relève de l'errance, si l'on considère la façon dont les propres codes de la trajectoire de Jim sont largement imprégnés de cette espèce de dynamique, véritable désordre jaillissant d'un ordre, d'un système savamment ordonné, qui semble régir à la base les mouvements qui sont donnés à voir sur le plan physique.

L'évolution romanesque et positionnelle de Jim, si elle semble se trouver en concordance avec celle de Raskolnikov, jette cependant une lumière nouvelle sur les paramètres modernes d'une position spécifique ; la cohérence entre le dedans et le dehors, si elle semble évidente dans *Lord Jim* lorsque pensées et actes s'entremêlent, n'apporte pas pour autant l'apaisement moral, ni ne mène à la folie : cette tiédeur directionnelle ne fait jamais pencher le personnage vers un pôle ou un autre.

Il semble qu'elle soit en réalité constitutive de son être même, profondément ancrée en lui, intrinsèque aux reflets sans cesse renouvelés de son âme. La position du personnage apporte ainsi un tout nouvel éclairage à la question de l'homme moderne face à une certaine forme d'altérité, dans le même temps qu'elle réactive les concepts d'errance en fonction de ces nouvelles modalités d'entendement.

---

93. Joseph Conrad, *The Mirror of the Sea*, cité par Richard Pedot, *op. cit.*, p. 278.

A première vue, les personnages errants évoluent en harmonie avec les événements extérieurs de l'intrigue. Mais ce « parallélisme romanesque », s'il constitue une dynamique autour des personnages, dresse dans le même temps une forme de verticalité à cette énergie vectorielle : le rapport entre les aspirations métaphysiques des individus et les actions concrètes semble dans un sens figurer celui qui interagit entre terre solide et verticalités plus lointaines. On voit notamment comment cette verticalité peut rapidement prendre un tout autre tour ; la transcendance inversée, véritablement détournée de sa poussée ascensionnelle, se laisse entrevoir aux détours d'irruptions soudaines au sein des consciences.

Les personnages de nos romans accèdent ainsi à une forme de mobilité particulièrement intéressante : à la fois solidement rattachés au sol narratif et portés sans cesse par les envolées de l'esprit qui les caractérisent, ils parviennent à se mettre en mouvement. Véritables quêtes du corps et de l'âme que sont ces parcours atypiques ; à la différence de Raskolnikov qui ne peut jamais réellement accéder à un statut fixe, ni dans la société, ni en lui-même, cherchant précisément ailleurs les vecteurs nécessaires à une évolution pourtant vitale. L'errance du personnage de *Crime et châtiment*, si elle est manifestement subie, n'est certes pas celle, assimilée à une véritable mécanique, de nos personnages.

C'est sans doute en ce sens qu'il conviendrait de considérer le sens du positionnement des individus de notre corpus : l'idée même de place, martelant incessamment les lignes qui narrent à chaque fois un double trajet n'est pas perçue, sur le plan romanesque, comme une contrainte. Elle souligne au contraire non seulement les caractéristiques intrinsèques des personnages, mais aussi leur tendance à ne plus appartenir aux textes qui les contiennent. S'ils se définissent par eux-mêmes et non plus par le biais de relais relatifs à la forme même de leur conception, ils sortent en quelque sorte des cadres narratifs et scripturaux qui les bornent, littéralement *ex-sistants*. La naissance des ces individus hors normes, au sens propre du terme, conduit, outre aux réflexions sur le sens autotélique de leurs fonctionnements, au constat encore fragile d'une place autrement singulière, susceptible d'enclencher des mécanismes où l'errance fait indéniablement sens, enserrant de sa troublante immensité les paramètres étriques d'une organisation sociétale et humaine.

### **3. Positionnement et parti-pris, la question de la conscience errante face à la faute**

Nous l'avons vu, la spécificité des individus de notre corpus semble principalement résider dans leur capacité au mouvement au sein des intrigues. Le caractère de tels mouvements, s'il est par ailleurs défini en grande partie par cette propension, si caractéristique, à la quête, de quelque ordre qu'elle soit, vient sans doute aussi du fait qu'il se construit sur une certaine forme de neutralité positionnelle.

Ainsi paradoxalement, nos personnages présentent d'une part un véritable positionnement social, clairement détaché d'une altérité commune, assimilé dès lors à une prise de parti stricte, et d'autre part cette tendance à l'observation reculée et neutre qu'ils semblent par moments porter à cette même altérité en perpétuel mouvement.

Si l'on évoque l'idée de neutralité, c'est qu'elle joue indéniablement un rôle capital dans les intrigues qui nous intéressent. En fait, les moindres soubresauts de la conscience dès lors définie varient en fonction de ce rapport qui unit orageusement prise de parti et neutralité des personnages en question. On le voit, les circonstances qui permettent à ces derniers d'exister au sein même des espaces textuels appellent inévitablement la question, tranchante, du choix.

Pourtant, la neutralité ne pourrait à proprement parler être assimilée à la notion de passivité dans nos œuvres. Il faudrait plutôt la rattacher à celle, plus enveloppante, moins subjective aussi, d'observation. Elle apparaît en effet constitutive des systèmes de fonctionnement de ces individus dont l'errance se forme justement par ces sinueux chemins où action et pensée lointaine se mêlent confusément. Si l'on peut affirmer que les personnages soumis à l'étude observent l'enveloppe sociale dont ils font partie intégrante, c'est sans doute grâce à cette capacité, largement mise en lumière par les effets intrusifs de la narration, aux multiples descriptions personnelles qu'ils se font sans cesse en esprit. L'analyse des faits extérieurs est de cette manière effectuée par le biais d'une espèce de récupération mentale. Tout se passe en quelque sorte comme si l'effectivité de l'action retrouvait plus loin son propre écho, comme guidée en entonnoir, dans les tréfonds d'une conscience de l'errance qui broie, véritable machine phagocytaire, la gestuelle romanesque pour en faire émerger sa substance immatérielle.

Passer progressivement de l'état effectif à celui, évanescent mais pourtant bien réel, de la conception mentale : cette transformation apparaît à chaque fois que le texte se charge de faire basculer le récit vers les sphères internes de la conscience des

personnages. Le mouvement ainsi décrit, presque automatique, ne pourrait donc plus se rapprocher de près ou de loin de la notion de neutralité précédemment évoquée. Pourtant, il semble bien que ce soit précisément ce même fonctionnement qui puisse laisser apparaître une telle tendance à la neutralité : on voit bien en effet de quelle manière le passage du matériel à l'immatériel, de la représentation physique à la représentation mentale, permet de créer une barrière qui tranche nettement entre l'individu et son environnement direct.

En restituant différemment les actions qui sont portées sur le devant de la scène romanesque par l'écriture, en effectuant naturellement ce travail de mise en image intérieure, en y apportant, inévitablement, un jugement personnel, les personnages engendrent cette rupture avec l'altérité, en reprenant paradoxalement à leurs propres comptes l'effectivité qui lui appartient originellement.

Cette idée de neutralité, si elle ne porte pas directement sur le jugement, remet néanmoins en cause celle, plus imprécise encore, de positionnement. *Crime et châtiment* ne manque pas d'exemples qui laissent entrevoir un Raskolnikov se tenant à équidistance des actions, parfois contraires, qui surgissent au sein de l'espace romanesque dans lequel il évolue.

L'instruction de son affaire n'a guère rencontré de difficultés. Le coupable renouvela ses aveux avec autant de force que de précision, sans embrouiller les circonstances, sans chercher à adoucir l'horreur de son forfait, ni à altérer la vérité des faits, sans oublier le moindre incident. Il fit un récit détaillé de l'assassinat et éclaircit le mystère du gage trouvé entre les mains de la vieille (c'était, si l'on s'en souvient, une planchette de bois jointe à une plaque de fer). Il raconta comment il avait pris les clefs dans la poche de la morte, les décrivit minutieusement, ainsi que le coffre auquel elles s'adaptaient et son contenu. Il énuméra même certains objets qu'il y avait trouvés, expliqua le meurtre de Lizaveta resté jusque-là une énigme. Il raconta comment Koch, suivi bientôt de l'étudiant, était venu frapper à la porte, et raconta mot à mot la conversation tenue par les deux hommes. Ensuite, lui, l'assassin s'était élancé dans l'escalier ; il avait entendu les cris de Mikolka et Mitka et s'était caché dans l'appartement vide. Il désigna, pour en finir, une pierre près de la porte cochère d'une cour du boulevard Vosnessenski, sous laquelle furent trouvés les objets volés et la bourse de la vieille. Bref, la lumière fut faite sur tous les points. Ce qui, entre autres bizarreries, étonna particulièrement les magistrats instructeurs et les juges, fut qu'il avait enfoui son butin sans en tirer profit et surtout que, non seulement il ne se souvenait point des objets volés, mais qu'il se trompait encore sur leur nombre<sup>94</sup>...

La narration du procès défait de manière significative tous les fils liés au suspense que l'auteur avait précédemment noués. On y voit un Raskolnikov qui laisse émaner de

---

94. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 560-561.

sa personne les caractéristiques reconnaissables de l'aveu résigné certes, mais complet. Cette rémission, portant en elle tout l'enjeu religieux qu'elle contient de façon intrinsèque, se lit ostensiblement dans la posture même du personnage. L'usage du discours rapporté apporte d'ailleurs un indice supplémentaire à ce sentiment : on voit bien comment les grandes lignes du procès sont évoquées par le biais de relais de voix, que l'on devine multiples – le champ lexical judiciaire, s'il apparaît ici plutôt discret, tend tout de même à ponctuer le texte de manière à ce qu'il finisse par entourer de son omniprésence le personnage – laissant ainsi entrevoir toute la force qui borne Raskolnikov et dont, paradoxalement, il ne cherche à se défaire.

La position de ce dernier, tout comme « l'affaire », est claire : elle révèle cette espèce de neutralité que l'on pourrait aisément associer à une certaine forme de passivité, si sa finalité n'était pas exprimée au travers du ressenti intérieur de Raskolnikov.

Pourtant, il rougissait devant Sonia elle-même et, pour s'en venger, se montrait grossier et méprisant à son égard. Mais sa honte n'était causée ni par sa tête rasée, ni par ses fers. Sa fierté avait été cruellement blessée et il était malade de cette blessure. Qu'il eût été heureux de pouvoir s'accuser lui-même ! Il lui aurait été facile alors de pouvoir tout supporter, même la honte et le déshonneur ; mais il avait beau se montrer sévère envers lui-même, sa conscience endurcie ne trouvait aucune faute particulièrement grave dans tout son passé. Il ne se reprochait que d'avoir échoué, chose qui pouvait arriver à tout le monde. Ce qui l'humiliait, c'était de se dire que lui, Raskolnikov, était sottement perdu à jamais par un arrêt aveugle du destin, et qu'il devait se soumettre, se résigner à l'absurdité de ce jugement sans appel s'il voulait recouvrer un semblant de calme.

Une inquiétude sans objet et sans but dans le présent, un sacrifice continu et stérile dans l'avenir, voilà tout ce qui lui restait sur terre. Vaine consolation pour lui que de se dire que, dans huit ans, il n'aurait que trente-deux ans et qu'il pourrait alors recommencer sa vie. Pourquoi vivre ? Pour quels projets ? Vers quoi tendre ses efforts ? Vivre pour une idée, pour un espoir, même pour un caprice. Vivre simplement ne lui avait jamais suffi. Il voulait toujours davantage. Peut-être était-ce la violence de ses désirs qui lui avait fait croire autrefois qu'il était un de ces hommes auxquels il est permis davantage qu'au commun des mortels<sup>95</sup> !

Ainsi donc derrière l'épaisse carapace dont il use lors du procès, Raskolnikov est-il toujours pétri d'ambitions qui dépassent l'entendement. La comparaison au reste de l'humanité à la fin de l'extrait suggère cette supériorité qui ne saurait se contenter de l'équité mais qui semble se résigner à celle-ci.

Le positionnement continue ainsi d'étonner, dans son impossibilité à demeurer fixe. Ce n'est semble-t-il pas une forme commune de neutralité qui est exprimée au travers de

---

95. *Ibid.*, p. 569.



ces pensées mises en évidence par le texte : on voit clairement comment elle est utilisée comme bouclier social.

L'observation mesurée et distanciée joue dans ce processus un rôle non négligeable, dans la mesure où elle permet cette distinction entre les moments qui relèvent de la sphère publique et ceux, plus vrais, relevant de la sphère privée. Aucun remords n'est en réalité ressenti par Raskolnikov, alors qu'il donne lors du procès l'image d'un homme dont on se figure qu'il ne sait pour quelles raisons il a commis son crime. Les visées personnelles du geste fatal du personnage sont pourtant très nettement définies en son esprit :

Encore si la destinée lui avait envoyé le repentir, le repentir poignant qui brise le cœur, chasse le sommeil, un repentir dont les affres font rêver d'un nœud coulant, d'eau profonde...Oh ! Il l'aurait accueilli avec bonheur. Souffrir et pleurer, c'est encore vivre. Mais il n'éprouvait aucun repentir de son crime<sup>96</sup>.

Là encore, les sentiments qui passent pour être ressentis par ceux qui se repentent sincèrement sont exprimés par le personnage sans pour autant les ressentir lui-même. L'observation dont il fait preuve le mène de cette façon à se représenter personnellement l'émotion que la repentance est susceptible d'engendrer.

Le positionnement se joue constamment des effets et des points de vue, maintenant ainsi au sein de la société un rôle parfaitement adapté à celle-ci. Raskolnikov tend toujours à se situer au cœur d'un tel paradoxe positionnel : c'est-ce que nous pourrions appeler neutralité dans ce cas.

Elle ne révèle en rien l'aspect passif de celui qui commet le plus atroce des crimes ; elle met au contraire en exergue le dispositif situationnel qui fait de l'individu un errant actif. Dans la mesure où ses actes aussi bien que ses pensées les plus intimes se coordonnent et convergent en un point vectoriel qui semble guider sa destinée, Raskolnikov passe pour un être dont l'indifférence apparente constitue le support de tous les enjeux existentiels auxquels il doit faire face.

Cette neutralité positionnelle se lit de manière plus criante dans les épisodes où le personnage apparaît en proie aux questionnements viscéraux qui le hantent :

Il déboucha place Sennoï. Il lui était désagréable, très désagréable, de se cogner aux gens, mais il allait là précisément où il voyait le plus de monde. Il aurait tout donné pour rester seul ; mais il sentait qu'il ne pourrait plus rester seul une minute. Un ivrogne faisait du tapage dans la foule : il essayait de danser, mais il

---

96. *Ibid.*

chavirait toujours. Un petit groupe l'entourait. Raskolnikov se fraya un chemin, regarda l'ivrogne pendant quelques minutes et, soudain, il eut un bref éclat de rire. Un instant plus tard, il l'avait déjà oublié, il ne le voyait même plus quoiqu'il le regardât encore. Il s'éloigna enfin, ne se rappelant plus où il se trouvait ; mais lorsqu'il arriva au milieu de la place, un mouvement se produisit dans son âme, une sensation le saisit tout entier, corps et âme<sup>97</sup>.

L'extrait précède tout juste l'épisode où Raskolnikov, se souvenant des paroles de Sonia, s'agenouille sur la place publique dans l'espoir de confesser son crime. On note les incessants va-et-vient contradictoires, balançant violemment les mouvements émotionnels, martelant de leur rythme vigoureux et entêtant les pas du jeune homme. Les extrêmes sont mêlés par une proximité syntaxique et visuelle : à la fois dégoût de la foule et recherche désespérée de celle-ci, impression de poursuivre un trajet bien défini et perte tant sur le plan géographique qu'intérieur, manifestation d'une certaine détermination et hésitation profonde, les pôles d'émotions antagonistes ne manquent pas à cet extrait qui donne le ton de la personnalité scindée de Raskolnikov.

L'errance apparaît constitutive du personnage ; elle ne se manifeste pourtant pas comme la dispersion désorientée des sens et des gestes. Intérieure, répondant à des paramètres dont les rouages logent aux profondeurs de l'être qui la met en branle, elle correspond à cette forme de neutralité, relative dans une certaine mesure à la tenue en respect des différentes attractions, qu'elles soient, en définitive, d'ordre social ou existentiel, qui tendent à aspirer le personnage, le ramenant en dehors de sa propre intériorité. La neutralité, au sens où nous l'entendons ici, préfigure d'une certaine façon le rempart essentiel à la survie d'une identité spécifique, jugeant sans répit le positionnement du personnage en fonction des aléas extérieurs.

En outre, on note de quelle manière cette neutralité positionnelle tend à se faire remarquer au travers de la dimension visuelle donnée à l'œuvre tout entière. L'épilogue, une fois de plus, est en ce sens assez éloquent :

La Sibérie. Au bord d'un fleuve large et désert, une ville, un des centres administratifs de la Russie. Cette ville renferme une forteresse qui, à son tour, contient une prison. Dans cette prison se trouve détenu, depuis neuf mois, le condamné aux travaux forcés (de seconde catégorie) Rodion Raskolnikov. Près d'un an et demi s'est écoulé depuis le jour où il a commis son crime<sup>98</sup>.

---

97. *Ibid.*, p. 635.

98. *Ibid.*, p. 560.

L'épilogue s'ouvre de manière éloquente : l'image qui est donnée à voir s'apparente, si elle est clairement descendante, à une sorte de caméra narrative venue d'en haut, cernant progressivement le personnage livré à son sort. Le jeu de positionnement du personnage semble en quelque sorte trouver un écho dans cet emboîtement faisant succéder les différents plans de vue qui séparent en réalité le lecteur du personnage. Cette mise en abyme visuelle tend vraisemblablement à matérialiser cette identification nette du positionnement : tout se passe ainsi comme si ce rétrécissement, ayant pour finalité la mise en place des bornes romanesques contenant Raskolnikov, recouvrait également cette fonction singulière de matérialisation effective de positionnement neutre. A la manière de limites physiques, il permet le cadrage du personnage dans le même temps qu'il rappelle sa place au sein du monde, relativisant très largement sa place au sein du roman.

L'idée même de parti pris, si elle rappelle forcément celle de positionnement, pose avant tout ici un problème d'ordre social. La trajectoire de Raskolnikov ne semble jamais pouvoir s'écarter de ce lien, indéfectible, qu'elle entretient avec la notion capitale de la position, de la place sociale qu'elle renvoie à l'altérité. Si la neutralité positionnelle du personnage passe pour l'une des caractéristiques principales de son identité scindée, elle implique aussi cette forme de passivité apparente en ce qui concerne la factualité. Raskolnikov est certes coupable ; il s'emploie cependant à déployer au long du roman toute l'énergie possible à masquer son crime aux yeux de la société. Le paradoxe de la neutralité positionnelle se lit de cette manière à l'orée d'une intériorité à peine révélée, dont les paramètres ne cessent d'évoluer au gré des changements extérieurs.

L'errance de Raskolnikov nous apparaît ainsi véritablement active, dans la mesure où elle réside justement dans le creuset que forme cette interaction entre intérieur et extérieur. C'est en somme la gestion périlleuse d'une acrobatie mentale permanente, dans son acceptation verticale, qui intéresse particulièrement ici. Le personnage errant se découvre ainsi conscient de la faute sociale mais paradoxalement dans l'incapacité à la révéler. Cet entre-deux positionnel renforce un peu plus son enracinement dans une forme nébuleuse de trouble social, rendant sa caractérisation plus difficile encore.

Chez Conrad, on retrouve sensiblement les mêmes paramètres. La spécificité de Jim doit en effet être considérée par le prisme de son double mouvement évolutif au sein de

l'œuvre. On voit comment sa progression à la fois physique et mentale correspond à une forme qui répond à des critères précis. D'une part, l'errance effective, qui se manifeste par le mouvement répété qui pousse Jim à aller de port en port, sans qu'aucune force ne puisse le retenir très longtemps en un endroit. D'autre part, les nombreuses digressions mentales qui ponctuent le texte, apportant au récit toute la complexité nécessaire à cette tentative de compréhension, ne serait-ce que partielle, de l'identité intérieure du personnage. Les rouages de ce double mouvement semblent trouver un écho mutuel dans leurs évolutions respectives, mettant de cette façon en lumière les enjeux d'un tel positionnement.

La diversité des lieux par lesquels Jim passe sans vraiment s'arrêter pourrait être mise en parallèle avec l'homogénéité presque entêtante des pensées de ce dernier, toujours convergentes vers un but mental et métaphysique bien défini. Si le mode opératoire lié au schéma de l'errance est le même pour les deux mouvements – intérieur et extérieur – ils ne contiennent pas, en substance, les mêmes portées de signification. Nous pourrions ainsi hasarder l'hypothèse, mathématique oserions-nous dire, de l'annulation des pôles antagonistes qui pétrissent le personnage dans son entièreté. En somme, le foisonnement topographique estomperait la stagnation mentale.

La neutralité positionnelle de Jim se retrouverait donc à l'entrecroisement des extrêmes ; d'ailleurs, l'apparence du personnage ne laisse rien entrevoir de sa personnalité. Souvenons-nous de l'*incipit* de *Lord Jim* au cours duquel la narration s'attache, presque méticuleusement, à une description strictement physique, laissant supposer qu'il n'y a là pas d'autre source de jugement possible. La présence scénique du personnage semble figurer cette neutralité positionnelle.

*They were all equally tinged by a high minded absurdity of intention which made their futility profound and touching. To fling away your daily bread so as to get your hands free for a grapple with a ghost may be an act of prosaic heroism. Men had done it before (though we who have lived know full well that it is not the haunted soul but the hungry body that makes an outcast), and men who had eaten and meant to eat every day had applauded the creditable folly. He was indeed unfortunate, for all his recklessness could not carry him out from under the shadow. There was always a doubt of his courage. The truth seems to be that it is impossible to lay the ghost of a fact. You can face it or shirk it – and I have come across a man or two who could wink at their familiar shades. Obviously Jim was not of the winking sort; but what I could never make up my mind about was whether his line of conduct amounted to shirking his ghost or to facing him out<sup>99</sup>.*

---

99. Joseph Conrad, *Lord Jim*, op. cit., p. 150.

Les causes et les effets ne convergent manifestement pas vers un but clair, mais semblent créer le paradoxe actionnel qui caractérise Jim. L'on ne sait jamais véritablement de quelle manière il procède pour mener cette quête existentielle qui est pourtant bien la sienne. Dans l'extrait, le positionnement du personnage est assimilé à l'image métaphorique du fantôme ; la neutralité de Jim se lit ainsi dans cette position ambiguë qu'il affiche, laissant planer le doute sur sa trajectoire même. Si elle pose très sérieusement la question du courage et de l'héroïsme, cette dernière met surtout en évidence la dimension purement spatiale de Jim. C'est au travers de paroles rapportées évoquant son attitude, parfois déconcertante, toujours mystérieuse, que semble se révéler toute la teneur d'une neutralité individuelle qui, paradoxalement, fait adopter un parti. La métaphore du fantôme, qui court dans tout l'extrait, doit également en ce sens interpeller. Ce n'est en effet non plus la factualité à proprement parler qui est ici mise en cause, mais bien son fantôme, la marque causale qu'elle laisse, indélébile, derrière elle. La symbolisation de cette bataille que Jim est censé livrer se révèle à bien des égards productive de sens : l'idée de la poursuite d'un fantôme est aisément associée à celle, véritable topos de la littérature, de la poursuite d'une chimère. Notons que l'étymologie des deux termes est extrêmement proche. Le sens du mot ne revêt pas toujours cette acceptation méliorative. Souvenons-nous qu'il désigne initialement ce monstre hybride, dont les différentes parties du corps rappellent celles d'animaux variés, pour enfin se rapprocher des notions de fantaisie ou de projets farfelus et irréalisables. Cette ambivalence est ainsi contenue originellement au sein même du terme.

On voit dès lors comment, au travers de l'extrait cité, se construit le positionnement de Jim : puisque le combat qui oppose le personnage à son geste, répréhensible, contraire à la morale et aux valeurs, se définit de manière visuelle par cette convocation fantomatique, il libère dans le même temps, sorte de boîte de Pandore narrative, tous les éléments, d'ordre négatif ou positif, constitutifs d'une quête individuelle. La position de

---

« Ces épisodes étaient tous également teintés dans leurs motifs d'une absurdité dictée par de nobles sentiments, ce qui leur donnait une profonde et touchante futilité. Jeter son pain quotidien pour se libérer les mains afin de se colleter avec un fantôme peut-être un acte de prosaïque héroïsme. D'autres l'ont fait avant lui (bien que nous sachions, nous autres qui avons vécu, que ce n'est pas une âme hantée mais un corps affamé qui fait un paria), et il y a eu des hommes, qui avaient mangé et comptaient bien manger tous les jours, pour applaudir à ce genre d'honorable folie. Il n'avait vraiment pas de chance, car toute sa folle intrépidité ne parvenait pas à le soustraire à cette ombre. Il planait toujours un doute sur son courage. La vérité, semble-t-il, est qu'il est impossible d'exorciser le fantôme d'un fait. On peut soit l'affronter, soit l'esquiver – et il m'est arrivé de rencontrer un ou deux hommes capables de cligner de l'œil à leur spectre familial. De toute évidence Jim n'était pas du genre qui cligne de l'œil ; mais il est un point sur lequel je n'ai jamais pu me faire d'opinion ferme, à savoir si sa ligne de conduite revenait à esquiver son fantôme ou à l'affronter victorieusement. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 242-243.

Jim est à l'image de sa chimère : à la fois concrète et illusoire, effrayante et inespérée. Le personnage se situe de cette façon dans cet entre-deux qui le caractérise pleinement, faisant de lui, à la manière de Raskolnikov, un errant actif.

*The conquest of love, honour, men's confidence – the pride of it, the power of it, are fit materials for a heroic tale; only our minds are struck by the externals of such a success, and to Jim's successes, there were no externals. Thirty miles of forest shut it off from the sight of an indifferent world, and the noise of the white surf along the coast overpowered the voice of fame<sup>100</sup>.*

L'hyperbole paysagère offre cet élargissement nécessaire à la vue d'ensemble de la trajectoire du personnage. S'opposant et s'alliant tout à la fois à l'invisibilité de la geste héroïque de Jim, elle tend à situer de manière plus claire la place qu'il occupe en son sein immense. Ramené au règne végétal, dont la stabilité et la pérennité passent pour être, plus encore que pour le règne animal, dotées d'un appui solide et millénaire, l'errant se fond dans la masse.

La position de Jim face à la société est ainsi paramétrée : gagnant à chaque fois un peu plus de terrain et, dans le même temps, pétrie d'une certaine forme de neutralité, elle ne cesse de s'adapter aux situations qu'elle rencontre au cours de l'évolution physique et morale de Jim. Cette errance active se caractérise ainsi par cette propension à un équilibre qui continue de régir avec prudence mais aussi ambiguïté l'avancée des pas de Jim.

Le parti pris du personnage, s'il reste masqué par cette flexibilité, tend néanmoins à se lire dans les tréfonds d'une âme dont l'ultime but serait justement l'arrachement à une culpabilité.

Le texte de Camus montre également un personnage qui ne cesse, tout au long de son propre récit, de maintenir en un seul lieu mental une position neutre. Plus encore dans *La Chute*, les paroles du narrateur semblent indéniablement mettre en lumière toute la portée d'une telle nécessité positionnelle, presque vitale. La progression du récit, celle qui mène peu à peu le dévoilement à son apogée, voit d'ailleurs sa trajectoire chuter

---

100. Joseph Conrad, *Lord Jim*, op. cit., p. 172.

« La conquête de l'amour, des honneurs, de la confiance des hommes – la fierté et le pouvoir qui s'y attachent, font une matière convenant à un récit héroïque ; seulement ce qui frappe notre esprit c'est ce qui se perçoit d'une telle réussite, or dans le cas de Jim il n'y avait rien que l'on perçût. Trente mille carrés de forêts cachaient son succès à la vue d'un monde indifférent, et le bruit du ressac tout le long de la côte submergeait la voix de la renommée. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), op. cit., p. 279.

soudainement, lorsque Clamence achève enfin sa prise de parole. Tout se passe en un sens comme si se révéler reviendrait à perdre cette forme d'évanescence sociale qu'il avait pourtant tenté d'acquérir au travers de son exil.

Le positionnement neutre du personnage tend à se lire selon différentes grilles de lecture, bien qu'elles semblent se rejoindre en un point fondamental : celui qui se rapporte de près ou de loin à cette idée d'un éloignement sociétal, mais cependant observateur.

Toute société, même brillante, m'accable rapidement tandis que je ne me suis jamais ennuyé avec les femmes qui me plaisaient. J'ai de la peine à l'avouer, j'aurais donné dix entretiens avec Einstein pour un premier rendez-vous avec une figurante. Il est vrai qu'au dixième rendez-vous, je soupirais après Einstein, ou de fortes lectures. En somme, je ne me suis jamais soucié des grands problèmes que dans les intervalles de mes petits débordements. Et combien de fois, planté sur un trottoir, au cœur d'une discussion passionnée avec des amis, j'ai perdu le fil du raisonnement qu'on m'exposait parce qu'une ravageuse, au même moment, traversait la rue<sup>101</sup>. »

On voit bien ici comment le comportement de Clamence se situe dans la demi-teinte. Jamais véritablement hors de la société, il s'en échappe volontiers au gré des frivolités quotidiennes, des hasards légers de la vie qui semblent lui faire signe. C'est même l'inverse qui se produit selon lui, puisque le plaisir sensible prime, en importance et en temps, sur la réalité effective. Cette neutralité, qui tient plus, il faut le dire, d'une forme de passivité face aux obligations du quotidien, fait certes partie intégrante du caractère profond de Clamence, du moins au moment où il se trouve dans la position d'homme brillant qu'il évoque. Pourtant, cette même attitude se modifie radicalement dès l'épisode du pont. La neutralité légère et presque primesautière auparavant mise en scène se change en une posture qui, sans pour autant quitter totalement la sphère de la neutralité, laisse déjà entrevoir une prise de position nécessairement forcée :

Allons ! Quelques mots suffiront pour retracer ma découverte essentielle. Pourquoi en dire plus, d'ailleurs ? Pour que la statue soit nue, les beaux discours doivent s'envoler. Voici. Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où je crus entendre rire dans mon dos, je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal. Il était une heure après minuit, une petite pluie tombait, une bruine plutôt, qui dispersait les rares passants<sup>102</sup>. »

---

101. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 65.

102. *Ibid.*, p. 74.

Ces quelques phrases précèdent la scène majeure du texte, véritable clé de compréhension aussi bien que d'interrogation du roman tout entier. On voit de quelle manière le décor est minutieusement planté. Les références, par leur précision extrême, concourent sans doute à l'impression d'une véritable reconstitution de scène de crime. Tous les éléments apportés par le narrateur, juxtaposés successivement, mettent en définitive cette « découverte essentielle » au cœur même de la parole, qui en devient dès lors presque sacrée. Il y a en effet dans ses propos une sorte de rituel, une espèce de préparatif narratif aux normes strictes. L'on note surtout au travers de ce passage capital les signes annonciateurs d'une prise de position soudaine du narrateur. L'évocation de la statue, si elle procède par ailleurs d'une forme de métaphore presque proverbiale, induit aussi la comparaison avec sa propre personne, dans la mesure où il est bien question de se révéler une bonne fois pour toutes. Le glissement ainsi engendré fait en définitive bien plus que positionner le personnage : brûlant de façon lapidaire toutes les étapes d'une bienséance construite sur les modes de pensées de Clamence lui-même, consistant principalement à ne pas se dévoiler, à laisser planer le doute et le mystère, il le dénude entièrement. Si la statue, pour être enfin nue, doit se passer de paroles superflues, il faut cependant user du verbe dans sa portée constructive. La précision du récit à ce moment particulier du texte en fait, semble-t-il, foi. Le réel travail de positionnement social et personnel débute véritablement au cours de cet extrait significatif. Le narrateur donne verbalement vie aux repères spatiaux-temporels qui l'entourent : le pont Royal, la rive gauche, l'heure, le climat, sont autant d'éléments qui le bornent et le cadrent en un laps de temps extrêmement court. Sur le plan de la topographie textuelle, c'est en effet très rapidement qu'il se retrouve confiné au creux d'une effectivité écrasante. La position est, face à l'événement imminent et décisif, obligatoire.

Il semblerait de cette façon qu'elle soit vécue comme contraignante, dans la mesure où elle appelle irrémédiablement l'idée de parti pris. Plus encore, s'il s'agit d'un parti pris qui ne peut jamais véritablement se faire, mais dont les conséquences ont nécessairement une incidence sur l'intériorité du narrateur, il apparaît qu'il ne puisse émerger que dans la douleur.

J'essayai alors de renoncer aux femmes d'une certaine manière, et de vivre en état de chasteté. Après tout, leur amitié devait me suffire. Mais cela revenait à renoncer au jeu. Hors du désir, les femmes m'ennuyèrent au-delà de toute



attente et, visiblement, je les ennuyais aussi. Plus de jeu, plus de théâtre, j'étais sans doute dans la vérité. Mais la vérité, cher ami, est assommante<sup>103</sup>. »

La neutralité positionnelle, celle qui exige que l'on ne se trouve jamais, en réalité, à la même place, semble bien plus confortable au narrateur. Cette espèce de duel, où le face-à-face entre la lumière crue du réalisme et celle, tamisée et trompeuse d'un vagabondage situationnel, est systématiquement convoqué sur le devant de la scène narrative, tend ainsi à devenir une sorte de *leitmotiv* du récit. Il y a à la fois ce désir de prendre parti pour la vérité, peut-être celle, traumatisante, de l'impuissance face à la mort de la jeune femme sur le pont, et ce besoin irréprensible de lâcher prise face à un écrasement qui guette sans répit l'existence humaine.

On voit comment, au fil du récit, la neutralité positionnelle de Clamence parvient à changer de forme en fonction des événements extérieurs sans pour autant quitter définitivement la sphère de l'entre-deux émotionnel et social. Si ce positionnement, que l'on pourrait à ce titre aisément qualifier d'errant, dans sa propension à l'échappement permanent des cadres sociaux préétablis, demeure essentiel à la survie même du personnage de *La Chute*, on note également de quelle façon la stagnation finale de sa place le perd définitivement. Le dernier chapitre du roman montre en quoi la neutralité du narrateur, une fois déviée de son axe par la révélation de son être profond, par l'introspection personnelle aussi – l'on ne peut en effet écarter la dimension hautement cathartique du texte de Camus – engendre dans son anéantissement la mort programmée de tous ses repères.

Je trône parmi les vilains anges, à la cime du ciel hollandais, je regarde monter vers moi, sortant des brumes et de l'eau, la multitude du Jugement dernier. Ils s'élèvent lentement, je vois arriver déjà le premier d'entre eux. Sur sa face égarée, à moitié cachée par une main, je lis la tristesse de la condition commune, et le désespoir de ne pouvoir y échapper. Et moi, je plains sans absoudre, je comprends sans pardonner et surtout, ah, je sens enfin que l'on m'adore !

Oui, je m'agite, comment resterai-je sagement couché ? Il me faut être plus haut que vous, mes pensées me soulèvent. Ces nuits-là, ces matins plutôt, car la chute se produit à l'aube, je sors, je vais, d'une marche emportée, le long des canaux<sup>104</sup>. »

Si la position du narrateur devient claire – il se voit ainsi en véritable juge ultime des hommes – elle n'en est pas moins génératrice de profondes perturbations mentales.

---

103. *Ibid.*, p. 108.

104. *Ibid.*, p. 149.

C'est en effet toute la portée déviante de cette prise de position ferme qui est relayée au travers de cet extrait où Clamence perd l'équilibre au sein de son propre univers.

Le passage peut se découper en deux parties essentielles. La première est celle où le personnage se projette dans un au-delà fantasmé, aux accents allégoriques ; notons la figure du pécheur originel puisque universel, qui, honteux de ses méfaits, cache à un Dieu tout puissant sa face marquée par le Mal. La seconde ramène Clamence à la pesanteur de sa réalité, à l'espace réduit et contraignant de sa faiblesse physique et morale. Pourtant, les deux univers ici décrits cohabitent déjà au sein de son discours. On voit comment ils deviennent tous deux, dans une sorte d'hyperbole phagocytaire, exacerbés à l'extrême. La fin de l'extrait révèle un Clamence totalement dérouté. Les paroles ne correspondent plus à la réalité effective ; plus de mouvements verbalisés qui soient réalisés sur le champ. La narration stagne dans la mesure où elle ne déroule plus le fil de la pensée antérieure. Il y a comme une espèce d'impuissance, de véritable barrière sensorielle, qui empêche l'homme d'avancer. La disjonction des propos et des actes implique presque immédiatement la perte de toute forme de repères existentiels.

Si la « neutralité » du texte pourrait en ce sens être perçue comme salvatrice, puisque préservant d'une prise de parti somme toute impossible ou douloureuse, son absence attire irrémédiablement le narrateur vers la sphère périlleuse de la marginalité. On voit bien de quelle manière s'ouvre à lui le champ complexe de la folie. Plus encore, c'est bien là d'une folie destructrice dont il s'agit puisqu'elle est associée au sein d'un même syntagme à la chute elle-même.

L'errance de Clamence apparaît dès lors comme la seule posture, narrative et sociale, qui lui permette de maintenir une certaine forme d'équilibre. Les va-et-vient incessants qu'il opère tout au long du roman, entre culpabilité et désinvolture, s'apparentent en somme à une fuite perpétuelle. La fixation, l'acceptation même de son propre état, le place très rapidement au creux d'un paradoxe existentiel tel qu'il lui est dès cet instant impossible de se reconnaître lui-même. Le processus de neutralité positionnelle, s'il ne participe pourtant pas d'un effet de cercle vertueux, permet tout de même à Clamence de ne pas, momentanément, enclencher celui, bien plus pervers, de la chute programmée et inévitable de l'homme face à son reflet, criant de réalisme.

Chez Coetzee aussi, la neutralité positionnelle apparaît tout au long du roman comme évitement de la réalité. Elle est sans conteste liée à cette idée d'échapper à la foule, à la masse informe, aux idées ou aux modes de fonctionnement préconçus. C'est également

cette nécessité vitale de ne jamais se fixer, ni en un lieu, ni en un état de pensée, qui prime chez le Dostoïevski de Coetzee. *Le Maître de Pétersbourg* met ainsi en évidence un être paradoxal, à la fois pétri d'une quête précise, presque bornée par moment, et empreint de cette volonté de fuir une réalité écrasante mais qui pourtant révèle de nombreux points essentiels étroitement liés à cette recherche initiale.

Comme chez Conrad et Camus, on retrouve dans le texte cette démarcation ambiguë qui crée en permanence des ponts souterrains ou célestes entre le réel et l'imaginaire ou le fantasmé. C'est, semble-t-il, ce creuset entre la réalité sordide des lieux obscurs dans lesquels le personnage évolue, et les tunnels mentaux sans fin, qui constitue et permet foncièrement une certaine forme de neutralité positionnelle. L'observation, si elle joue indéniablement un rôle important dans le roman, permet quant à elle cette distanciation nécessaire avec l'altérité. La récupération mentale du personnage se fait de manière systématique, enclenchant dans le même temps une modification toute personnelle des données extérieures au fur et à mesure qu'elles pénètrent une intériorité spécifique. Il semble à ce titre particulièrement intéressant de se pencher sur les questions liées à la rupture, enclenchée dès l'abord, entre le Dostoïevski de Coetzee, si énigmatique, et la société dans laquelle il est à la fois contraint et désireux d'évoluer. Si l'*incipit* annonce déjà cette nette démarcation, par la vision qu'elle donne d'un individu que le lecteur reconnaît d'emblée mais que les tous premiers protagonistes – en l'occurrence quelques enfants jouant dans la rue – ne connaissent pas, elle continue de progresser tout au long du récit par le biais de cette même dynamique, où, de manière incessante, l'être oscille entre appartenance et étrangeté.

Le personnage ne semble en effet pouvoir progresser, aussi bien dans le texte qu'au sein du cocon hostile de Saint-Pétersbourg, que par le flottement identitaire, assimilé dès lors à une neutralité positionnelle.

Les seuls moments où le personnage se fixe véritablement en un seul lieu intérieur et extérieur correspondent sans doute aux violentes crises d'épilepsie dont il est victime. La perte de contrôle sur sa place au sein de la société est d'ailleurs largement associée à l'angoisse provoquée par de tels épisodes :

*In a single hasty movement he is out of bed. The next few minutes stretch before him like a dark passage down which he must scurry. He must dress and get out of the apartment before the shame of the fit descends; he must find a place out of sight, out of the hearing of decent people, where he can manage the episode as best as he can. [...] When he wakes it is into darkness so dense that he can feel it pressing upon his eyeballs. He has no idea where he is, who he is. He is a*

*wakefulness, a consciousness, that is all. It is as if he has been born a minute ago, born into a world of unrelieved night*<sup>105</sup>.

Le besoin d'aller se cacher préfigure en quelque sorte cette tombée du masque social, révélant du même coup une nouvelle position, à l'abri des regards, honteusement dissimulée dans la pénombre inquiétante de l'introspection. Revenu à lui, c'est toute la sphère spatio-temporelle qui se trouve modifiée en profondeur : les délimitations terrestres ne sont plus reconnues, aussi bien que l'identité est pour un instant perdue. S'il ne sait ni qui il est, ni où il se trouve, c'est bien que le personnage se trouvait avant sa prise de conscience, avant même sa reprise de contrôle sur son être, réduit à sa place réelle. Celle, en définitive, d'un être en proie à des crises qui le transcendent, dépassent son propre entendement, transfigurent en somme son illusion vitale au profit d'une réalité intérieure qui laisse éclater toute sa fulgurance.

La fixation du corps est ainsi mise en évidence. Il parle enfin, se débride pour exprimer au creux des ténèbres de la nuit froide la perte qu'il traduit par l'angoisse, violente, extrême. Lorsque le corps se définit par lui-même, se situant par sa seule volonté propre en un lieu, siège de son image dénuée de tout artifice, le personnage se retrouve alors plongé au plus profond de son souterrain mental – la référence métaphorique au couloir sombre dans lequel il est forcé de s'engager est équivoque –, incapable d'en sortir.

La fixation, si elle se produit nécessairement dans la douleur, semble manifestement engendrer aussi la douleur : l'autarcie déjà enclenchée se radicalise, brutalement, obligatoirement, ramenant le personnage vers une sorte de cachot non seulement physique – il s'assied dans un coin – mais aussi psychologique. En somme, dès lors qu'il quitte – involontairement – la sphère de l'équilibre positionnel, le personnage tend à la perte identitaire, menacé par cette attraction, tantôt vers un au-delà aux allures presque mystiques – songeons aux longues digressions métaphoriques – tantôt vers un en-deçà qui se décline sur le mode de la transgression des schémas sociaux traditionnels

---

105. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 68-69.

« D'un mouvement hâtif, il sort du lit. Les quelques minutes qui suivent s'étendent devant lui comme un couloir sombre dans lequel il doit s'engager. Il doit s'habiller et sortir de l'appartement avant que ne s'abatte la honte de la crise ; il doit trouver un lieu caché, loin des oreilles des gens comme il faut, et là, s'accommoder de l'épisode aussi bien qu'il le pourra. [...] Quand il se réveille, c'est au fond d'une obscurité si dense qu'il la sent appuyer sur ses globes oculaires. Il n'a aucune idée d'où il est, ni de qui il est. Il est vigilance, il est conscience, voilà tout. C'est comme s'il était né une minute plus tôt, né dans un univers de nuit non mitigée. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 77-78.

– le narrateur ne se sent-il pas désemparé lorsque les crises s’emparent de tout son être, le laissant pour mort au détour d’une ruelle sombre ?

Nous l’avons vu, les positionnements de nos personnages tendent à la neutralité dans la mesure où leur place sociale se définit dans ce creuset paradoxal et équilibré qu’ils entretiennent grâce à cette propension à une observation à la fois distanciée et impliquée. L’entre-deux positionnel des individus donnés à voir apparaît ainsi comme une forme de résistance au parti pris. La faute, du moins sa prise de conscience totale, est évitée par le cheminement errant, empêchant les êtres de se fixer de manière définitive. Cette force qui résiste par la neutralité semble de cette façon faire tampon à un réalisme immédiat et écrasant. Le moyen de lui échapper, s’il semble résider dans cette espèce de résistance par l’équidistance, se trouve néanmoins limité par d’autres paramètres, sans doute plus ancrés encore aux tréfonds de la conscience de l’errance. Les individus de nos romans ne peuvent, nous l’avons compris, fuir indéfiniment la faute sociale. La transgression du code de l’honneur, celle, plus intime, du rapport filial, apparaissent ainsi comme des barrières morales franchies, impunément, et dont les lourdes conséquences doivent être souffertes dans la chair.

### **C. LE SALUT PAR LA SOUFFRANCE : PÉRENNITÉ DES MÉCANISMES DOSTOÏEVSKIENS ET APPARITION DE L'ERRANT MODERNE**

Les individus soumis à l'étude semblent bien se situer en retrait de toute forme de mouvement social coordonné. On le voit, ils se placent, consciemment ou non, en dehors du tumulte humain, en deçà des considérations physiques et immédiates des intrigues extérieures, dans lesquelles ils évoluent pourtant. Les codes auxquels ils répondent s'éloignent manifestement de ceux communément admis, en dépit d'une certaine forme de positionnement social. Si le parti pris, parfois inévitable, des personnages influe forcément sur leurs places respectives au sein d'une société partiellement domptée et comprise, nous verrons de quelle manière il constitue paradoxalement une forme d'échappatoire vers cette neutralité identitaire, toujours présente, véritable vecteur d'un mouvement de fuite.

Les mécanismes dostoïevskiens qui continuent de se manifester au sein de ces consciences toutes particulières se transforment néanmoins au gré des évolutions et des modifications identitaires. Plus précisément, il faudrait s'attacher à démontrer le caractère véritablement évolutif de tels mécanismes : les personnages de nos romans, s'ils partagent avec Raskolnikov le goût de la rupture sociale, n'agissent pas de la même manière, dans le sens où leur réponse, indicible dans sa propension à se briser contre les voix sociales, bien plus fortes, porte en elle les signes d'un salut par la souffrance, et plus particulièrement par la souffrance sociale.

Si Raskolnikov recherche le salut par l'échappée, à la fois physique et mentale, du cocon urbain, perçu comme unanimement réprobateur, les personnages de notre corpus tendent quant à eux à affronter le regard d'une altérité qui, irrévocablement, juge. Les questions, épineuses, liées aux notions de responsabilité, de faute et de rachat, sont ainsi forcément soulevées, par le biais d'investigations qui se rattachent à la vision de la figure de l'errant à travers les formes romanesques du siècle.

La dynamique dostoïevskienne de l'errance s'illustre à merveille dans *Crime et châtiment*, tant elle permet à la fois de cerner les variations complexes d'une telle identité et d'indiquer les évolutions possibles au travers des âges et des époques, des contextes et des décors.

## **1. Trouver le salut, entre rupture sociale et résignation : deux schémas de l'errance bien distincts**

Le roman de Dostoïevski met avant tout en scène un homme pris à son propre piège. Tout l'intérêt de l'intrigue semble ainsi résider au creux d'une intériorité à la recherche de ramifications clandestines, dans le but d'échapper à la sentence. Le mécanisme de recouverte du salut se fait non pas par la quête d'un rachat de la faute, mais bien par celle de la fuite. C'est en effet la rupture sociale qui est sollicitée afin de pouvoir échapper au jugement.

Raskolnikov enclenche ainsi le schéma de l'errance qui le caractérise, en partie par le biais de cette dynamique qui ne se situe plus au niveau social, mais véritablement sur un plan souterrain. On le voit de manière très claire tout au long de l'œuvre, les nombreuses incursions aux tréfonds de sa conscience torturée révèlent déjà l'étendue de ses propres ramifications mentales, véritables abcès qui se greffent et grossissent, au creux d'un cerveau en proie aux tergiversations les plus complexes.

Bien plus, s'il était arrivé un jour que ces questions fussent tranchées, tous les doutes levés, les difficultés aplanies, il aurait probablement renoncé immédiatement à son dessein comme à une chose absurde, monstrueuse et impossible. Mais il restait encore une foule de points à élucider et tout un monde de problèmes à résoudre. Quant à se procurer la hache, c'était un détail infime qui ne l'inquiétait pas le moins du monde, car rien n'était plus facile. Le fait est que Nastassia, le soir surtout, était continuellement sortie [...] Ainsi, il suffirait donc d'entrer tout doucement dans la cuisine, le moment venu, et de prendre la hache, puis une heure plus tard, quand tout serait fini, de la remettre à sa place. Mais cela n'irait peut-être pas tout seul. Il pouvait arriver, par exemple, qu'au bout d'une heure, quand il viendrait pour remettre la hache à sa place, Nastassia fût rentrée. Naturellement, il devrait alors monter dans sa chambre et attendre une nouvelle occasion. Mais si, par hasard, elle remarquait pendant ce temps-là l'absence de la hache et se mettait à la chercher, puis à crier ? Voilà comment naît le soupçon, ou tout au moins, comment il peut naître. Toutefois, ce n'étaient que des détails, auxquels il ne voulait point songer. Il n'en avait d'ailleurs pas le temps. Il réfléchissait à la parti essentielle de la chose, et remettait les points secondaires jusqu'au moment où il *aurait pris son parti*. Or c'est cela qui lui paraissait absolument impossible. Il ne pouvait, par exemple, s'imaginer qu'il allait mettre fin à ses réflexions et se lever pour diriger tout simplement là-bas. Même sa récente répétition (c'est-à-dire la visite qu'il avait faite à la vieille avec l'intention d'examiner définitivement les lieux), il s'en était fallu de beaucoup qu'elle fût sérieuse. Il s'était dit : "Allons voir et essayons au lieu de rêvasser ainsi", mais il n'avait pu soutenir son rôle ; il s'était enfui, furieux contre lui-même<sup>106</sup>.

Les discours rapportés complexifient un peu plus les rouages de la pensée confuse du personnage. On le voit, il y a comme une sorte d'emboîtement au sein de sa conscience,

---

106. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 77-78.

rendant plus difficile encore l'extirpation du mauvais pas dans lequel Raskolnikov s'est mis. L'effort du personnage, s'il est déployé en esprit, n'est jamais mis à exécution. Le parallèle entre une certaine léthargie et l'énergie intense qui anime ses pensées, se lit d'ailleurs très nettement lors du même épisode. S'il se trouve en apparence dans un état proche du coma, son intériorité plonge quant à elle sans répit dans les profondeurs d'une conscience nivelée, étonnement structurée, ne cessant de lancer des pistes tous azimuts, dans un brouhaha cognitif particulièrement désordonné.

Le modèle du labyrinthe se retrouve ainsi contenu en l'esprit du personnage, révélant du même coup toutes sortes de sinuosités inextirpables d'une conscience qui ne saurait, en définitive, vers quelle direction s'élancer pour fuir.

L'errance de la pensée apparaît comme la seule échappatoire possible, puisqu'elle permet cette espèce de confusion volontaire des actes et des pensées, cet entremêlement intentionnel des causes et des conséquences.

Arrivé à ces conclusions, il se persuada que lui, personnellement, était à l'abri de ces bouleversements morbide, qu'il conserverait la plénitude de son intelligence et de sa volonté pendant toute la durée de son entreprise, pour cette seule raison que ce projet "n'était pas un crime"...Nous ne rapporterons pas la série de réflexions qui l'amènèrent à cette certitude...Ajoutons seulement que les difficultés purement matérielles, le côté pratique le préoccupaient fort peu. "Il suffit, songeait-il, que je garde toute ma force de volonté et ma lucidité pour en venir facilement à bout quand il me faudra agir et étudier l'affaire dans ses détails les plus infimes..." Mais il ne se mettait pas à l'oeuvre. La chose à laquelle il croyait moins que tout le reste était sa capacité de prendre la décision définitive, et quand l'heure d'agir sonna, tout lui parut extraordinaire, dû au hasard et presque imprévu<sup>107</sup>.

La conviction de sa supériorité sur les autres hommes est telle que Raskolnikov croit pouvoir échapper à la réalité, par sa seule puissance cérébrale. La force mentale, celle qui prime sur le champ d'action physique, est d'ailleurs clairement mise en évidence au travers de l'extrait, puisqu'il y est question de devancement de l'action. Cette incise montre de quelle manière les rouages complexes d'un esprit mathématiquement organisé permettent d'ores et déjà cette distanciation avec la matière. Ce qui compte, semble vouloir dire Raskolnikov, c'est d'abord cette conviction intérieure, profonde ; celle qui, forte de sa construction minutieuse, offre au réel le reflet d'une action en fonction de ses propres paramètres.

---

107. *Ibid.*, p. 79.



Le mécanisme mental qui doit mener au salut se construit très nettement sur le mode de la rupture sociale. On le voit, le schéma de l'errance du personnage de *Crime et châtiment* se fonde tout entier sur le solide socle de la bataille livrée en sourdine entre monde intérieur et extérieur. Raskolnikov offre en effet à l'altérité une image bien différente de sa réalité, allant jusqu'à feindre un immobilisme pathologique, qui contraste sans conteste avec le monde abstrait qu'il cache en son sein.

Son tremblement nerveux avait pris un caractère fébrile ; il se sentait frissonner ; il avait froid malgré la chaleur accablante. Cédant à une sorte de nécessité intérieure et presque inconsciente, il s'efforça péniblement de fixer son attention sur les divers objets qu'il rencontrait, afin de se distraire de ses pensées, mais ses efforts étaient vains. Il retombait à chaque instant dans sa rêverie. Au bout d'un moment, il tressaillait encore, relevait la tête, jetait un regard autour de lui et ne pouvait plus se rappeler à quoi il pensait tout à l'heure. Il ne reconnaissait même pas les rues qu'il parcourait. Il traversa ainsi toute l'île Vassilevski, déboucha devant la petite Néva, passa le pont et arriva aux îles<sup>108</sup>.

Le parallèle entre le flot de pensées et celui de l'extérieur, apparaît ici à la fois dynamisant – le monde des autres fait en vain office de vecteur d'échappée, – et douloureux : l'extériorité ne parvient jamais à prendre le pas sur l'intériorité, plus active, moins constante. Les bornes du dehors sont ainsi relativement fixes, bien que leur stabilité ne parvienne pas à maintenir la pensée errante du personnage.

L'exclusion de l'altérité, si elle est irréalisable par définition – l'idée même de crime renvoie forcément à la reconnaissance de l'existence de l'autre – semble néanmoins s'enclencher naturellement au sein de la conscience de Raskolnikov, comme un moyen sans doute illusoire, triste parade belliqueuse de retraite, censée préserver le secret. Cette rupture sociale permet en quelque sorte au personnage de se tapir dans une forme de labyrinthe, non plus extérieur, mais véritablement interne. L'errance ainsi provoquée se tient exclusivement sur la scène du dedans, laissant à l'espace du dehors quelques stigmates d'une perdition qui se joue d'abord entre Raskolnikov et ses propres démons.

Face à ce schéma dostoïevskien, où l'être se détache du corps social et contemple de l'intérieur sa propre figure criminelle, il y a sans conteste un autre positionnement possible. Celui qu'adoptent les personnages de notre corpus présente une certaine corrélation avec l'attitude sociale de Raskolnikov.

---

108. *Ibid.*, p. 59.

Les errances, intérieures et extérieures, apparaissent dans un premier temps comme la manifestation la plus évidente de cette distanciation sociale. Plus encore, ces mêmes errances visibles, impulsées par le chaos mental comme autant de représentations effectives d'une perdition intime, se retrouvent paramétrées de la même manière lorsque la question de la culpabilité ressurgit dans l'espace romanesque. Pourtant, il semblerait qu'un nouveau schéma de l'errance puisse naître sur les cendres de celui, raskolnikovien, lié à la fuite sociale.

Le roman de Coetzee met en évidence l'importance du rapport à l'altérité. Le Dostoïevski de l'auteur ne saurait en effet se définir autrement que par elle. D'emblée, c'est bien le statut du personnage qui semble le caractériser au sein de la sphère romanesque.

Le positionnement social du personnage est ainsi en premier lieu mis en exergue, comme support du contexte effectif de l'action. Si le personnage est reconnu, que ce soit par la logeuse, par certains membres du corps administratif ou par Netchaïev en personne, c'est avant tout pour la place sociale qu'il occupe au travers de ses romans.

On voit de cette manière comment la mise en abyme romanesque du rapport à l'altérité se présente : l'auteur du *Maître de Pétersbourg* projette sur son personnage sa propre activité littéraire, celle-ci étant de cette façon relayée par le ciment social qui lie un auteur à un public, qu'il soit ou non adepte de son art. C'est bien la notoriété sous quelque forme qu'elle se présente, et définitivement débarrassée des enjeux du jugement, qui tend ici le miroir de l'altérité au personnage. Il est impossible de laisser de côté cet attachement à la sphère sociale dans *Le Maître de Pétersbourg*. S'il ne peut se détacher totalement des autres, l'homme se trouve dès lors dans l'obligation de poursuivre cette quête du passé, dans laquelle il se lance à la fois par le biais de son parcours intérieur, et au travers des voix multiples qui, tour à tour, le guident et le perdent sur son chemin. L'impossibilité de se couper du monde vient principalement du fait que le personnage ne peut en réalité progresser qu'au travers de celui-ci. Tout ce qu'il apprend, il le tient de cette altérité accablante, dont le poids finit parfois par l'étouffer.

*At this moment the clearest of visions comes to him, a vision of Pavel smiling at him, at his peevishness, his tears, his histrionics, at what lies behind the histrionics too. The smile is not of derision but on the contrary of friendless and*

*forgiveness. He knows! he thinks : he knows and does not mind! A wave of gratitude and joy and love passes over him*<sup>109</sup>.

Le don de connaissance absolue, attribué à Pavel, nous conforte dans cette impression que le personnage de Dostoïevski ne cesse de dresser des ponts vers une altérité aussi diverse – de parfaits inconnus peuvent, par un geste ou un regard, le renseigner – qu'intime. La phrase exclamative « Il sait ! » apparaît en italique dans le texte initial, dépourvue de guillemets. Il semblerait qu'elle révèle cette proximité si ténue avec l'autre ultime, cette altérité qui appelle à la quête, cet autre soi-même pourtant si différent. Il n'y a plus de distance entre le Pavel de sa vision, entr'aperçu dans les méandres brumeux d'une subconscience tourmentée, et sa propre identité. Ce que Pavel sait, semble-t-il dire, il le sait lui aussi.

La société apporte sans cesse les renseignements essentiels à la poursuite d'une quête pourtant personnelle. Toutes les sphères humaines entrent en jeu, fonctionnant dès lors comme de véritables jauges émotionnelles dont se sert le personnage au cours de sa difficile progression. Les nombreuses voix qui l'entourent, si elles sont irréfutablement indispensables, sont non seulement minutieusement organisées autour du personnage – chacun des acteurs sociaux indiquant, selon ses moyens et son statut, les informations qui lui incombe sur le plan romanesque – mais aussi perçues par ce dernier comme autant de repères d'une vie et d'une ville qui lui sont parfaitement inconnues. La petite Matriona reprend, au travers du regard orienté du personnage, cette fonction précédemment occupée par Pavel :

*But when at last, fumbling for his handkerchief, he raises his head, the girl Matryona is standing before him observing him intently. She wears a white nightdress ; her hair, brushed out, lies over her shoulders. He cannot fail to notice the budding breasts. He tries to give her a smile, but her expression does not change. She knows too, he thinks. She knows what is false, what is true ; or else by staring deep enough means to know*<sup>110</sup>.

---

109. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 28.

« À ce moment lui vient la plus claire des visions : Pavel lui sourit, sourit de sa morosité, de ses larmes, de son cabotinage, et aussi de ce qui se cache derrière son cabotinage. Ce sourire n'exprime pas la dérision, mais au contraire des sentiments d'amitié et d'indulgence. "Il sait ! pense-t-il. Il sait, et cela lui est égal !" Une vague de gratitude, de joie, d'amour, le submerge. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 24.

110. *Ibid.*

« Mais lorsque, enfin, tout en cherchant à l'aveuglette son mouchoir, il lève la tête, la petite Matriona, debout devant lui, le fixe attentivement. Elle porte une chemise de nuit blanche ; ses cheveux, dénoués et brossés, sont répandus sur ses épaules. Il ne peut s'empêcher de remarquer les seins naissants. Il s'efforce de lui sourire, mais la fillette ne change pas d'expression. Elle aussi, pense-t-il, elle sait. Elle sait ce qui est faux, ce qui est vrai ; ou alors, elle veut le regarder avec une telle intensité qu'elle finira par savoir. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 34-35.

Cette étrange confrontation entre l'homme et la fillette peut, à bien des égards, apparaître comme la reprise même de celle, jouée plus tôt sur le mode du fantasme, entre Pavel et le personnage. La posture de Matriona souligne clairement ce vis-à-vis sans paroles, où seule la présence mutuelle importe. Comme Pavel, Matriona possède aux yeux de l'homme cette espèce d'intuition limpide, qui lui permettrait de lire dans ses pensées. Tout comme Pavel, elle sait. Plus tard dans le texte, ce sera au tour de Netchaïev d'opérer cette incursion au sein de l'esprit du personnage.

Cette espèce d'omniscience, accordée aux autres, montre cette tendance à voir, en ce groupe si disparate, les marques d'une supériorité qui ne résiderait non pas dans le savoir objectif des choses et des faits, mais dans cette capacité presque inexplicable ressentie par le personnage à relayer les flux émotionnels au travers desquels l'effectivité peut se lire.

En d'autres termes, le Dostoïevski de Coetzee ne semble se rattacher à l'altérité que parce qu'elle lui révèle, par bribes, des parcelles de son propre reflet. C'est ainsi que l'image de Matriona, tout de blanc vêtue, surgissant de nulle part, apparaît à ce moment précis comme l'incarnation effective de Pavel présentement imaginé, dans le même temps qu'elle représente, l'espace d'un instant, la concrétisation absolue et complète de l'esprit même du personnage. C'est bien, en définitive, l'innocence qui sait, qui est symbolisée au travers de la figure de Matriona.

Sur le plan topographique encore, on voit comment la charpente du texte s'articule successivement autour de lieux – « Le cimetière », « Pétersbourg », « La cave » – et de figures – Matriona, Anna Sergueïevna, Netchaïev.

Les titres des différents chapitres, s'ils donnent au texte une structure correspondant à une continuité narrative, délimitent aussi les bornes spatiales et temporelles du récit. Les personnages mis en lumière à travers les chapitres qui leur sont consacrés annoncent ainsi ce déplacement de la fonction sociale vers celle, indispensable à la compréhension d'un texte, de la sphère purement romanesque. En changeant de statut au sein même du roman, les êtres croisés par le personnage apparaissent comme autant de bornes délimitatives de son propre parcours. En devenant des éléments constitutifs de la quête, les personnages du texte glissent insidieusement d'une sphère à l'autre, ramenant l'individu du roman à une certaine forme de dépendance vis-à-vis d'eux.

*La Chute* permet à son tour d'observer comment ce nouveau schéma se fait jour. Clamence, s'il s'exclut du faste parisien, ne se retire pas pour autant de toute forme de

vie sociale. Il serait plus exact d'affirmer qu'il recherche, au travers de son exil hollandais, une authentique proximité sociale. Toutes ses paroles se concentrent en effet autour du tumulte physique des hommes en perpétuel mouvement, ceux qui, encore happés par la machine urbaine, ne cessent d'agir en fonction des paramètres du cercle vicieux ou vertueux qu'ils se sont eux-mêmes progressivement construit. Si Clamence s'est volontairement retranché d'un tel système, il n'apparaît pas pour autant totalement détaché des valeurs sociales. On voit bien en effet de quelle manière les propos du personnage tendent, inévitablement, à former un cercle circonscrit aux jugements de l'altérité.

Là encore, il s'agit bien du positionnement du personnage qui intéresse, et permet de définir son rapport à toutes les formes de l'altérité : tout se passe en réalité comme si Clamence se tenait toujours à une distance raisonnable – dans sa propension à maintenir une certaine objectivité – des autres.

Plus encore, cet espace ne serait pas exclusif, mais plutôt investigateur, comme si le regard porté à l'autre cherchait à réduire la distance, sans pour autant empiéter sur l'espace extérieur. Il y a comme une sorte de cohabitation paisible entre le personnage de *La Chute* et les hommes qui évoluent autour de lui : même l'interlocuteur de Clamence est toujours maintenu en harmonie en son propre espace, sans que jamais le protagoniste principal ne puisse – ni ne veuille – y pénétrer. Tous les sujets évoqués par Clamence permettent à l'interlocuteur de participer activement à la conversation, dans la mesure où il s'agit de thèmes généraux, touchant à l'universel. On voit pourtant de quelle manière Clamence, bien qu'il donne un instant l'illusion d'appeler son interlocuteur au dialogue, parvient toujours à recentrer immédiatement le propos, le ramenant ainsi à son propre champ de vision :

Il faut le reconnaître humblement, mon cher compatriote, j'ai toujours crevé de vanité. Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie, et qui s'entendait dans tout ce que je disais. Je n'ai jamais pu parler qu'en me vantant, surtout si je le faisais avec cette fracassante discrétion dont j'avais le secret. Il est bien vrai que j'ai toujours vécu libre et puissant. Simplement, je me sentais libéré à l'égard de tous pour l'excellente raison que je ne me reconnaissais pas d'égal. Je me suis toujours estimé plus intelligent que tout le monde, je vous l'ai dit, mais aussi plus sensible et plus adroit, tireur d'élite, conducteur incomparable, meilleur amant<sup>111</sup>.

---

111. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 53.

Nous pourrions voir dans cet extrait la marque ironique et subtile de l'auteur, distillant l'illusoire élixir de jouvence d'un Clamence encore empreint de cette vanité dont il parle au passé. L'adverbe « toujours », revenant presque à la manière d'un *leitmotiv*, pourrait ainsi évoquer dans sa polysémie le fait que le personnage soit justement toujours enclin à ce travers, qui semble pourtant l'avoir déjà perdu à plusieurs reprises. Le propos de fond dit d'ailleurs la même chose : si le personnage se livre à son interlocuteur, c'est la plupart du temps pour ramener à sa propre compréhension tous les ressorts de la vie. C'est effectivement à travers cet unique prisme que sont perçus tour à tour les événements narrés de son existence. L'interlocuteur apparaît cependant nécessaire à l'épanchement verbal de Clamence.

L'extrait met ainsi en lumière, par un effet de mise en abyme symbolique, la représentation de l'interlocuteur dans sa dimension spatiale : l'interlocuteur de Clamence se fait de cette manière représentant de la masse humaine dans son uniformité. Puisque le personnage interpelle l'inconnu, le faisant ainsi participer malgré lui à la narration, il transfère cette identité indéfinie vers la globalité, l'exposant de cette façon sur une scène où ce dernier se retrouve finalement relégué au rôle des autres. Clamence voit ainsi face à lui, lorsqu'il évoque, en les juxtaposant, les différents domaines dans lesquels il est supérieur, les autres hommes dans leur forme la plus neutre et la plus globale.

Le rapport à l'altérité est vital pour le personnage de *La Chute*. Non seulement il permet d'établir cette stratification de la pensée en fonction d'un système dominant, mais il semble également instaurer un rapport d'équilibre, ou plutôt, de déséquilibre, en faveur du personnage camusien. Le lien entre supériorité et infériorité, s'il préfigure sans doute de l'égocentrisme avoué de Clamence, fixe aussi à ce dernier un rôle mieux défini, non plus vraiment au sein d'une société dont il ne semble plus admettre les codes, mais plus vraisemblablement à côté de celle-ci.

L'espace de la parole qui nous est adressée se constitue comme espace de tension, de combat. Il s'agit donc de bien autre chose que de ce rapport de supériorité entre auteur et lecteur que Paul Valéry a souvent évoqué. Michel Jarrety analyse finement, dans son essai *Valéry devant la littérature*, cette rivalité entre les deux protagonistes dissymétriques de la relation littéraire. Pour Valéry, le livre doit subjuguier le lecteur, lui faire connaître son infériorité ; s'il n'y parvient pas, c'est le lecteur qui s'approprie le texte, s'en rend maître. [...] La lutte qui s'y déploie a pour visée, de la part du sujet parlant, de se maintenir

en (sur)vie, de préserver dans l'exacerbation de différences une improbable singularité<sup>112</sup>.

S'il faut voir dans l'exercice verbal une des formes atténuées de l'affrontement, il apparaît clair que le personnage de *La Chute* cherche en permanence à maintenir, au travers de sa propre parole, cette espèce d'ascendant sur son interlocuteur et, partant, sur toute forme d'altérité. On comprend bien dès lors que l'évolution romanesque du personnage ne saurait évincer de la sphère textuelle les tensions entretenues avec l'extérieur.

Clamence erre au sein des espaces, qu'ils soient effectifs ou métaphysiques. Son instabilité caractéristique tend toutefois à s'expliquer au-delà des schèmes traditionnels, liés à l'idée forte de perte identitaire ou morale. Le processus de rupture sociale n'est en effet jamais entièrement enclenché. La tension de l'errance intrinsèque au personnage peut se lire au travers de ce maintien soutenu d'un contact humain, justement nécessaire à une véritable prise de position. Au-delà même de la dimension purement sociale, communément rattachée à celle de la place d'un individu, cette volonté de lien social préfigure d'une nécessité romanesque : Clamence ne se caractérise que par sa seule présence vocale, véritable support de l'âme. Le schéma de l'errance, qui se dessine dans le texte de Camus, laisse ainsi entrevoir l'altérité comme un élément constitutif et obligatoire d'une survie néanmoins en suspens.

Chez Conrad, la recherche du salut de l'homme ne se fait pas sur le mode de la rupture sociale. Au contraire, la quête de Jim est liée à la reconnaissance sociale de ses valeurs personnelles. La recherche de l'honneur est en effet sans cesse réactivée, au gré de ses cheminements physiques. Souvenons-nous du poids social et communautaire, omniprésents dans le texte : si Jim possède cette capacité à errer en esprit, loin de toute forme de loi humaine, il jouit également d'une forte ascendance sur ceux qui l'entourent.

*Jim took up an advantageous position and shepherded them out in a bunch through the doorway: all that time the torch had remained vertical in the grip of the little hand, without so much as a tremble. The three men obeyed him, perfectly mute, moving automatically. He ranged them in a row. Link arms! He*

---

112. Dominique Rabaté, « Portrait du lecteur en ennemi intime », *op. cit.*, p. 79.

*ordered. They did so. The first who withdraws his arm or turns his head is a dead man, he said. March*<sup>113</sup>!

L'épisode révèle, plus qu'une simple supériorité physique, toute l'ampleur de cet élan vers l'altérité : s'il ne s'effectue pas sur le plan harmonieux de la communication, il peut, comme ici, se manifester par la lutte armée. Jamais l'on ne verra Raskolnikov affronter de tels ennemis. La puissance mentale de Jim se lit dans le rapport effectif qu'il entretient avec les autres : les hommes alignés et obéissants qu'il mène à son gré préfigurent d'une certaine façon cette dynamique positionnelle du personnage. Jim ne cherche jamais en vérité à s'exclure du monde des hommes ; il y participe à l'inverse activement, sans relâche, y compris lorsqu'il s'agit d'affrontements purement physiques, où la virilité gouverne toutes les modalités du face-à-face.

La portée symbolique de l'extrait cité apparaît par ailleurs intéressante, si l'on considère seulement la nature du rapport de Jim aux autres. La phrase qui ouvre l'extrait et le chapitre met déjà en exergue la proximité offensive avec l'altérité. Jim pousse en effet devant lui ces hommes désarmés, les faisant sortir par la porte un à un. Tout se passe comme si le personnage s'appropriait l'espace intime des autres, celui, étriqué et individuel, possédé en principe par chacun des hommes au sein de l'espace romanesque. Il ne les dépossède pas seulement de cet espace : il finit par les en faire sortir.

Que dire aussi de cette torche, tenue à la verticale, évoquée brièvement, sinon qu'elle fait toute la lumière sur la scène ? Un tel accessoire ne saurait passer inaperçu au sein du contexte donné à voir, où l'objet, aux connotations multiples, témoigne de cette acquisition de territoire presque animale de Jim.

L'espace de l'altérité se trouve clairement mis en danger par le personnage de *Lord Jim* qui, loin de vouloir l'éviter ou le fuir, part explicitement à sa conquête, dans une fougue telle qu'elle tend à le définir. Les épisodes où le cas extrême de l'envahissement de l'espace social est atteint sont légion. Il faut cependant noter qu'ils interviennent la plupart du temps lorsque le contexte est propice à l'affrontement :

*The explosion in that confine space was stunning. He stepped back a pace. He saw the man jerk his head up, fling his arms forward, and drop the kris. He*

---

113. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 228.

« Jim se posta dans une position stratégique et les fit sortir par la porte en les poussant devant lui tous ensemble comme des moutons ; et pendant tout ce temps la torche était restée verticale, fermement tenue par une petite main, sans le moindre frémissement. Les trois hommes obtempérèrent, dans un silence absolu, avançant comme des automates. Il les fit s'aligner côte à côte. Il ordonna : "Donnez-vous le bras !" Ils le firent. "Le premier qui retire son bras ou qui tourne la tête est un homme mort, dit-il. En avant, marche !" » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 370-371.



*ascertained afterwards that he had shot him through the mouth, a little upwards, the bullet coming out high at the back of the skull. With the impetus of his rush the man drove straight on, his face suddenly gaping disfigured, with his hands open before him gropingly, as though blinded, and landing with terrific violence on his forehead, just short of Jim's bare toes. Jim says he didn't lose the smallest detail of all this. He found himself calm, appeased, without rancour, without uneasiness, as if the death of that man had atoned for everything*<sup>114</sup>.

Les rapports spatiaux entre Jim et l'ennemi ne fonctionnent pas de la même manière selon les protagonistes. On voit comment le mouvement de l'homme vers l'espace de Jim est, par essence, voué à l'échec. La violence de la scène, si elle réside principalement dans la précision anatomique de l'impact de la balle, puis de son effet cataclysmique sur le corps de la victime, semble aussi se lire au travers de la résistance de Jim : il apparaît impossible de pénétrer l'espace vital de ce dernier. L'image de l'homme touché par la balle, élané malgré lui, les mains ouvertes, vers Jim, est à ce titre particulièrement éloquente. S'il tombe à proximité des pieds du personnage, c'est encore, semble-t-il, un symbole non négligeable de ce rapport orageux et inégal entretenu avec l'altérité.

Il y a ainsi comme une sorte de soumission inévitable à Jim dans l'attitude même des autres personnages du roman. Nous pourrions nous demander si la figure phare de Marlow ne serait pas, elle aussi, soumise aux mouvements physiques et mentaux de Jim, qu'elle ne cesse de narrer, en second plan, à un parterre d'individus aussi informes qu'inexistants sur le plan romanesque. La mise en abyme narrative pourrait dans une certaine mesure matérialiser un peu plus cette absorption spatiale et positionnelle de Jim, seul véritable moteur d'une intrigue où l'altérité, à quelque niveau qu'elle se trouve, ne joue en définitive qu'un rôle de relais.

La prédominance du personnage éponyme s'étend à toutes les sphères de compréhension du récit. Le titre de noblesse qui lui est accordé annonce cette gloire innée de Jim, celle, intrinsèque à sa personne, dont il irradie déjà au tout début du roman

---

114. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 227-228.

« Dans cet espace confiné, la détonation fut assourdissante. Il recula d'un pas. Il vit l'homme rejeter brusquement la tête en arrière, lancer les bras en avant, et laisser tomber le criss. Il constata par la suite que sa balle était entrée par la bouche, en remontant légèrement, et qu'elle était ressortie par le haut de la partie postérieure du crâne. L'impétuosité de son élan précipita l'homme tout droit en avant, le visage soudain béant et défiguré, les mains ouvertes devant lui tâtonnant convulsivement comme s'il était aveuglé, et il tomba sur le front avec une violence effroyable, juste à quelques pouces des orteils nus de Jim. Jim dit que pas le moindre détail ne lui échappa. Il se sentit calme, apaisé, sans rancœur, sans inquiétude, comme si la mort de cet homme avait tout expié. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 369-370.

– souvenons-nous de l'*incipit* qui s'ouvre sur une description hautement élogieuse du personnage.

Si Jim est indéniablement le centre de l'œuvre, on voit par quels mécanismes les stratifications de son identité parviennent à imprégner toutes les couches de l'intrigue. Il apparaît dans une certaine mesure que c'est cette espèce d'aura, entourée de mystère malgré le récit détaillé qu'en fait Marlow, qui continue d'influencer en sa faveur le déroulement de l'intrigue.

L'espace romanesque tout entier lui semble dédié, offrant tour à tour alliances et mésalliances sociales ou morales, soumettant son immensité au service du jeune marin. Le personnage pétri par Conrad habite littéralement l'œuvre dans laquelle il évolue, sans jamais se détacher d'une altérité environnante. *Lord Jim* part en quête d'un titre de noblesse qu'il a précédemment perdu – la référence féodale et, partant, territoriale, ne doit certes pas être exclue de la compréhension globale que nous tentons de faire du personnage.

Le rapport à l'espace, non seulement dans le fait *qu'il contient*, mais aussi dans celui de *ce qu'il contient* apparaît essentiel. Jamais Jim ne saurait être vassalisé. La dimension belliqueuse, dominante dans le texte, met non pas en évidence la lutte effective contre les autres, mais bien celle, plus profonde, qui oppose Jim à lui-même. A l'instar de Raskolnikov, le personnage de Conrad résiste en réalité à ses propres dysfonctionnements intrinsèques, sur une scène où l'action agit plus volontiers comme une indication de son état intérieur.

En revanche, le schéma de l'errance enclenché dans *Lord Jim*, s'il existe bel et bien comme dans *Crime et châtiment*, répond à des paramètres où l'espace de l'altérité se trouve largement occupé, sans que la crainte de l'empreinte du crime ne ressurgisse, pour engloutir celui qui lutte contre sa propre culpabilité.

Les personnages de notre corpus semblent tous enclencher un processus de salut au travers d'une errance aussi bien effective qu'intérieure. Les mécanismes liés à ce schéma, bien qu'ils présentent de nombreuses similitudes avec ceux précédemment analysés dans *Crime et châtiment*, révèlent toutefois une différence majeure.

L'altérité apparaît en effet capitale, dans la mesure où elle n'assume non plus la simple fonction de barrière entre l'identité et l'idéal, mais devient réelle présence active. Ce n'est plus seulement cette entité massive et confuse qu'il s'agirait de contourner afin de parvenir à ses fins, mais plutôt ce bloc compact, dont le panel de nuances s'étendrait

à l'infini, et dont les ramifications mèneraient aux profondeurs de la propre conscience des personnages. Les paramètres de l'errance, s'ils se trouvent dès lors profondément ébranlés, apparaissent sous un jour nouveau qu'il serait sans doute pertinent d'explorer.

L'errance, telle qu'elle se présente au sein de nos œuvres, doit ainsi se lire à travers le prisme d'une altérité omniprésente, parfois adjuvante, toujours empreinte du sceau du jugement. Le salut doit impérativement venir de l'autre. Les ponts dressés vers l'altérité apparaîtraient en ce sens comme une nécessité vitale. En somme, les personnages, ceux qui, en dépit d'un positionnement stable au sein de la société, choisissent librement le complexe schéma de l'errance, n'ont pour seul voie de délivrance que la bienveillance de l'altérité. La dynamique paradoxale de leurs parcours respectifs permet de soulever les épineuses questions liées non seulement au rapport à l'autre, mais aussi et surtout à celles qui se rattachent directement à la question de la responsabilité.

Les figures modernes de l'errance puisent dans les sources les plus ancestrales, lorsqu'il s'agit d'entreprendre dans la souffrance du regard inquisiteur de l'autre, cette lente et douloureuse poussée vers une altitude paradoxalement intérieure. C'est en définitive par une résignation non feinte qu'ils gravissent péniblement les strates sociales de la ville, des ports ou des quartiers. Autant de lieux chargés de cette hypersocialité inévitable, avec laquelle les individus en errance se trouvent dans l'obligation de composer. Plus encore, sans laquelle ils ne parviendraient jamais, sans doute, à trouver en ce positionnement si paradoxal qui les caractérise, sinon un havre de paix, du moins une place propre, qui puisse pour un temps leur permettre l'existence.

Si la résignation des personnages, si visible dans cette posture passive caractéristique, tend à les éloigner du schéma raskolnikovien, plus engagé dans une sorte de lutte avec l'altérité, elle annonce les conséquences sociales et, partant, directes, de la teinte nihiliste d'une modernité en proie non plus à des questions d'ordre existentiel, mais plus vraisemblablement, à une certaine forme d'immobilisme des valeurs. On voit bien pourtant de quelle manière ces mêmes valeurs, ressurgissent : il semble bien que ce soit par cette lutte intérieure, presque masquée – l'idée de masque apparaît éloquente, quant à sa propension au travestissement social –, que les valeurs diffusées par l'errance des individus, se propagent à leur tour.

Les errants modernes n'affrontent plus l'altérité dans le but de la fuir par un subterfuge ou un autre. Leur errance, si elle est la marque d'une singularité, ne les transfère pas pour autant vers la sphère d'une marginalité sans but. Elle sert plutôt à donner une forme distincte à la souffrance causée par la faute. Les schémas de l'errance de notre corpus nous indiquent le cheminement social des individus. Si leurs parcours sont indéniablement empreints d'un certain nihilisme à la fois moderne et ancestral, ils revêtent cependant la marque d'une résignation active.

L'errance permet en ce sens d'établir un lien strict entre cause et conséquence, souffrance et punition, jugement de soi-même et jugement des autres. Elle n'exclut pas pour autant les personnages du corps social, puisqu'il semble falloir errer aux yeux des autres pour aboutir enfin à l'objet de sa quête. Qu'il soit question d'honneur comme chez Conrad, de vérité comme chez Coetzee, ou de culpabilité comme chez Camus, les schémas de l'errance mis en branle par les auteurs n'induisent pas la rupture sociale.

Tout se passe en quelque sorte comme si c'était l'homme qui devait juger l'homme : les errants ne sauraient souffrir, sans le regard passif et indifférent qui caractérise les autres hommes.

Clamence, sur le pont, n'a pas accordé un seul regard de pitié à la jeune femme qui se noyait. Jim a connu au cours de sa vie cet instant d'indifférence à l'égard de ceux qu'il a abandonnés. Quant au personnage de Coetzee, il n'a posé le regard sur son fils que lorsque celui-ci est mort. Le cycle infini de la culpabilité se poursuit ainsi, impliquant tour à tour les hommes, les plongeant peut-être ainsi dans une errance qui sans cesse, en imite les cercles sempiternels.

## **2. L'homme face à l'homme : responsabilité et souffrance érigées en vecteurs d'errance**

Les personnages de notre corpus ne sauraient, contrairement aux figures excessives de l'errance – songeons aux gyrovagues – vivre dans une solitude totale.

Jim ne cesse de chercher à travers le regard des autres une forme de reconnaissance, quand le Dostoïevski de Coetzee ne semble la trouver que dans celui, forcément extrinsèque, de Pavel. Quant à Jean-Baptiste Clamence, son autarcie est toute relative : sans la présence, même passive, de son interlocuteur, l'évolution narrative n'apporterait certes pas toutes les informations essentielles à sa survie romanesque.

Si les errants ont irréfutablement besoin des autres, ce n'est pas seulement, semble-t-il, pour survivre sur le seul plan de l'intrigue. Ils doivent sans cesse se rattacher à cette altérité afin de délimiter concrètement leur statut romanesque et social. Pas d'errance de fait, si l'absence de l'autre se fait ressentir. Ce rapport aux semblables, s'il apparaît d'abord paradoxal, met dans le même temps en exergue, et de façon criante, cette nécessité de l'errant de trouver dans le regard de l'autre le reflet même de son propre cheminement et, partant, de son propre positionnement. Il est d'ailleurs à noter que cette interaction humaine ne va que dans un seul sens : jamais l'altérité ne se sert du regard de l'errant pour trouver sa place.

Tout se passe en effet dans nos romans comme si les mécanismes émotionnels mis tour à tour en œuvre ne répondaient qu'à une seule logique précise ; celle de l'apport extérieur. Tous les éléments induits par l'altérité viennent s'accumuler au sein d'une intériorité, formant peu à peu autant de vecteurs de mouvement. Les errants n'avancent en définitive que grâce aux apports qui viennent du monde auquel ils tentent de s'arracher.

La dépendance vis-à-vis du chaos humain, souvent présenté comme complexe et désorganisé, vient nous conforter dans cette impression d'une formation lente et progressive d'une conscience errante à part entière. On le voit au travers des textes soumis à l'étude, les errances respectives apparaissent, non pas véritablement comme totalement détachées du corps social qui les entoure, mais plutôt enchaînées à celui-ci. L'autotélisme de l'errance, s'il apparaît impossible, dans la mesure où les personnages ne peuvent en aucun cas revendiquer un tel type de schéma positionnel sans jugement extérieur, pose fondamentalement la question du rapport à l'homme et, plus encore, celle du lien de dépendance vis-à-vis de celui-ci.

Les personnages de nos œuvres ne répondent étrangement pas, *a priori*, aux critères « typiques » de ces êtres en autarcie profonde et irréversible. Ils se présentent au contraire au travers du rapport ambigu qu'ils ne cessent d'entretenir avec la sphère sociale. Jamais aucun d'entre eux ne parviendra à se couper définitivement de l'altérité, qu'elle soit ou non menaçante. Il faudrait sans doute voir dans ce positionnement ambivalent, à la fois défini par une espèce de neutralité sociale et solidement ancré dans un continuum sociétal et humain, la marque d'une posture aussi privilégiée que difficile. C'est en effet cette discontinuité positionnelle qui place les personnages de nos romans dans une sorte d'entre-deux identitaire.

Si les individus en errance ne peuvent céder à la tentation de l'affrontement, sous peine de devoir renoncer à leur quête, c'est que l'objet de leurs cheminements respectifs se trouve toujours au sein de l'ordre social lui-même. S'il faut, incontestablement, évoluer à côté de cette altérité dont les paramètres, les valeurs, les fonctionnements, ne s'accordent pas avec les identités errantes et singulières des personnages, c'est que cette même altérité, dense, diverse, se situant parfois aux antipodes moraux des individus, porte en elle les fragments d'une troublante ressemblance commune à tous les hommes.

Si « l'homme est un loup pour l'homme<sup>115</sup> », la sentence de Plaute semble pouvoir se lire dans un sens pour le moins inattendu, nous disent en filigrane les errants de nos œuvres. La souffrance ultime ne viendrait alors non plus de celle infligée par son semblable, mais précisément de sa propension, toute humaine, à tendre vers celui-ci le miroir de ses propres actes.

Les œuvres du corpus vont en ce sens : les errants se trouvent en partie dépendants des hommes car ils ne peuvent jamais détacher entièrement leur propre image de celle des autres, qui, par l'affrontement symbolique du regard, relayent les éléments constitutifs de la compréhension intérieure.

Mais il faut sans doute revenir à la figure de Raskolnikov afin de mieux cerner, au détour des chemins sinueux de sa conscience, les paramètres fondateurs des rapports tenus qui unissent errance et responsabilité.

Le regard de l'autre importe à Raskolnikov car il est susceptible, d'une manière ou d'une autre, de le juger pour son crime. L'idée même de jugement, si elle est forcément contenue au sein même de celle de châtiment, n'apparaît pour autant pas suffisante. L'affrontement effectif n'est pas nécessaire, puisqu'il démasquerait logiquement le personnage aux yeux des hommes. L'on observe pourtant de quelle manière se livre au sein même de l'intériorité de Raskolnikov toutes les étapes de la lutte discursive :

Rappelons-nous, par exemple, le premier monologue intérieur de Raskolnikov, dont nous avons cité des extraits dans le chapitre précédent. Ici aucune naissance psychologique de l'idée dans une conscience fermée. Au contraire, la conscience de Raskolnikov solitaire devient un champ de bataille où s'affrontent des voix appartenant à d'autres ; [...] Dès avant le début de l'action Raskolnikov avait publié dans un journal un article où il exposait les fondements théoriques de son idée. Dostoïevski n'expose jamais cet article sous

---

115. Plaute, *L'Asinaire*, Paris, Panckoucke, 1831 . Ecrit vers 195 av. JC : « Quand on ne le connaît pas, l'homme est un loup pour l'homme ».

forme d'un monologue. La première fois où nous prenons connaissance de son contenu et, par conséquent, avec l'idée fondamentale de Raskolnikov, c'est dans le dialogue intense et pour lui terrible que Raskolnikov a avec Porfiri (dialogue auquel participent également Razoumikhine et Zamiétov). Porfiri expose d'abord l'article, et il l'expose sous une forme délibérément outrée et provocante. Cet exposé pénétré intérieurement de dialogue est continuellement interrompu par des questions adressées à Raskolnikov et par les répliques de ce dernier. Puis Raskolnikov expose lui-même son article, continuellement interrompu par des questions et des remarques provocantes de Porfiri. Et l'exposé de Raskolnikov est lui-même empreint d'une polémique intérieure avec le point de vue de Porfiri et de ses pareils. Razoumikhine lance lui aussi ses répliques. D'où il résulte que l'idée de Raskolnikov se présente à nous dans la zone interindividuelle d'une lutte intense entre plusieurs consciences individuelles, l'aspect théorique de l'idée étant en outre constamment associé aux positions ultimes prises dans la vie par les hommes qui participent au dialogue<sup>116</sup>.

La polyphonie met en lumière ce jeu interactif des pensées qui, par le biais d'une dynamique intellectuelle qui ne peut se lire que sur le mode de l'affrontement, déplace les idées de l'extérieur vers l'intérieur, intégrant ainsi à l'identité de Raskolnikov les manifestations les plus évidentes de fonctionnements mentaux externes. La lutte, si elle n'est jamais à proprement parler théâtrale – sa représentation effective ne survient pas –, se lit au travers de la confrontation d'idées. Pour autant, elle semble participer d'un mécanisme de broiement des éléments extérieurs, en vue de les faire rapidement pénétrer au sein de cette conscience raskolnikovienne, dévorante.

Nous pourrions voir, dans le crime même du personnage, les traces mentales de cette même communauté humaine, condensée, regroupée en arrière-plan dans un chœur inaudible et pourtant clairement compréhensible.

Mais Œdipe est criminel involontaire. Est-ce le cas de Raskolnikov ? Oui, car il est porteur d'un égarement collectif, il accomplit le meurtre voulu par une multitude de complices. La souillure est celle de toute la communauté. Mais Œdipe doit se reconnaître coupable, malgré le rôle du destin aveugle, afin de prouver la libre maîtrise de l'homme par lui-même, et sa divinité. 'Le meurtrier s'est condamné lui-même à accomplir ce que la collectivité demande.' (Ivanov) Ainsi il y aurait en Raskolnikov à la fois un tueur et une victime, un traqueur et un traqué<sup>117</sup>...

La multiplicité des voix et des consciences provoque ainsi cet effet de condensation de pensées extérieures en la personne de Raskolnikov, qui devient l'objet par lequel

---

116. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 104-105.

117. Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours*, op. cit., p. 68.

arrive l'accomplissement. Cette réification de l'être pourrait sans doute être perçue dans sa fonction positive : le personnage de *Crime et châtiment* serait alors présenté non pas comme simple vecteur de cette légende noire de l'homme, mais plus précisément comme celui qui serait capable de s'imprégner de toutes les formes de consciences. Il y a donc comme un phénomène d'absorption chez Raskolnikov. L'altérité apparaît de cette manière comme l'ultime figure d'approvisionnement dans le texte. Son absolue nécessité pour le personnage, si elle contraste effectivement avec sa répulsion, maintient tout de même l'équilibre du rapport à celle-ci.

L'affrontement romanesque, s'il ne prend jamais véritablement la forme de violentes rixes, amène toutefois Raskolnikov à prendre part à la scène sociale, non pas au travers de la lutte directe, mais au sein d'une intériorité qui serait le siège de nombreux face-à-face. La conscience du personnage éclot ainsi à la manière d'une immense scène dont les ressorts viennent de toutes les sphères d'une société en proie aux bouleversements les plus violents et les plus radicaux. Raskolnikov est alors implicitement le *monstre* des autres. Il est la résultante vivante de cette espèce de bousculade, mêlée de pensées et d'idéaux, dans la mesure où son crime met en exergue toutes les nuances d'un chaos collectif.

Il y a en effet dans le comportement du personnage les stigmates caractéristiques de cette dépendance humaine. Les autres hommes préfigurent ainsi à la fois les barrières objectives et morales – la punition se profile à l'horizon comme la conséquence de leur existence et de leur pouvoir – et comme autant de stimulateurs de la pensée individuelle.

La confrontation avec l'altérité se place donc d'emblée dans le cadre de la progression individuelle. Si elle se révèle vitale, cette même confrontation, nous l'avons vu, se joue en permanence sur le mode involutif. Non pas qu'il s'agisse d'une régression à proprement parler : il semblerait plutôt que ce soit cette appropriation raskolnikovienne des éléments extérieurs qui soit à l'origine même de cette évolution. Allant du collectif à l'individuel, de l'agrégat à l'unique, du massif au minuscule, cette récupération des voix de l'extérieur passe par plusieurs étapes et permet au personnage de *Crime et châtiment* son déploiement final et explosif.

La confrontation de l'homme du roman face à ses pairs annonce déjà de quelle façon la lutte se livre : dénuée d'immédiateté, elle semble répondre par vagues et par nuances aux cris de tous les hommes. Sa fonction opère cette mise en lumière du personnage, l'arrachant paradoxalement au statut de simple adversaire de duel. En dépit des



nombreuses influences qu'il subit, il demeure seul responsable de son acte – l'assassinat de l'usurière étant, en définitive, le seul acte non symbolique qu'il commet.

L'altérité, par le biais de la confrontation, apporte donc à Raskolnikov les lumières nécessaires à sa prise de conscience. On le voit notamment de manière très claire lors des confrontations avec Porphyre :

Raskolnikov et Porphyre : c'est le duel le plus serré, le plus théâtral, c'est le fameux "jeu du chat et de la souris", duel à suspense entre le juge cultivé, perspicace, ironique, et l'accusé colérique, suspicieux, fiévreux. Leurs trois dialogues sont trois duels remplis de feintes et d'esquives. Porphyre vainc Raskolnikov dans la mesure où il le devine, où il le "pénètre". Mais Porphyre est une image paternelle usée, désabusée, affaiblie. Il reconnaît en Raskolnikov une force que lui-même n'a pas : "je suis un homme fini, rien de plus. Un homme qui sent et qui compatit, peut-être, et qui sait, peut-être, quelque chose, mais complètement fini." Il invite Raskolnikov à "accepter la souffrance", non par référence à Dieu mais parce qu'il a foi en Raskolnikov, et parce que celui-ci a encore devant lui la "vie vivante". Porphyre n'est qu'en apparence l'adversaire de Raskolnikov. Le duel entre Raskolnikov et lui est plutôt une lutte de Raskolnikov contre lui-même, contre la *loi* dont il se sent dépositaire, comme tous les hommes<sup>118</sup>.

Le simulacre du jeu de la confrontation permet au personnage de prendre et d'apprendre les règles de l'existence, d'en saisir au fond les dynamiques les plus dissimulées. L'exemple de l'affrontement avec Porphyre est éloquent parce qu'il montre comment Dostoïevski vide le duel de tout son sens archaïque ; il n'est plus question de vaincre ou de perdre, puisque l'adversaire présumé est présenté à la lumière de ses faiblesses, indiquant insidieusement qu'il sera tôt ou tard exclu de la lutte, ou bien encore qu'il n'y est jamais entré. Ce qui importe véritablement, ce sont les étapes progressives – il faut à l'auteur trois longs et complexes dialogues entre les deux personnages – qui mènent, au fil des mots et de leurs idées correspondantes, Raskolnikov à sa prise de conscience effective.

L'idée de confrontation ou de face-à-face instaure un espace fécond au sein du texte : Raskolnikov happe les bribes de la conscience collective, tissant au fur et à mesure ces fils externes qui finissent par le constituer.

La responsabilité du personnage, si elle apparaît au premier abord évidente, laisse toutefois entrevoir la part, non négligeable, de celle des hommes.

Ce sang versé coule et rejaillit tout autant pour retomber sur celui qui l'a répandu. Le macule et l'auréole : "Dieu mit un signe sur Caïn". Il y est à jamais.

---

118. *Ibid.*, p. 59.

On dit parfois d'un meurtre qu'il est signé, disons de son auteur, qui est, lui, signalé. Porteur d'une marque indélébile qui non seulement l'ostracise, le retranche de la communauté, mais en fait aussi une balise, un objet de réflexion, de consécration ou d'exécration, en tout cas de surexposition. Si l'on a pu écrire que les saints étaient "les paratonnerres de la société" (Huysmans), des êtres qui dévient, corps et âme, la violence historique et divine visant la communauté, prenant sur eux cette violence, l'assumant volontairement jusqu'aux souffrances infernales de l'âme et le martyr du corps, on peut dire de l'assassin qu'il incarne le phénomène inverse. Il n'est pas celui qui pare, dévie et épargne, mais celui qui focalise, concentre la violence et surtout la transforme, la concrétisant sous forme d'acte criminel : tout meurtrier est le cata-tonnerre de la société qui l'a engendré, celui qui accomplit la violence en la tirant vers le bas, en la réfractant, la densifiant dans l'acte même qui la manifeste. Le saint comprime, le meurtrier exprime et diffuse<sup>119</sup>.

Raskolnikov endosse le rôle qui sied aux assassins mémorables. La diffusion d'une pensée devient effective, ainsi incarnée au sein du meurtre. L'acte de donner la mort dans *Crime et châtiment* relève assurément de cette espèce de surexposition, mise en avant par l'extrait cité. On le voit, Raskolnikov, par son geste, tend à dévoiler la pensée profonde de l'homme, laissant exploser au travers de celui-ci toutes ses constituantes.

Le face-à-face du personnage face à l'altérité apporte, sur le plan romanesque, une certaine fluidité émotionnelle, puisqu'il semble permettre l'échange productif des idées. La récupération mentale de Raskolnikov, si elle est le fruit d'une macération lente et insidieuse d'éléments extérieurs, rejette avec autant de puissance les composantes assimilées d'une conscience collective.

« L'homme est un loup pour l'homme » : la maxime précédemment soulignée semble révéler au sein de *Crime et châtiment* une tournure autrement troublante. Il semblerait en effet que l'homme soit bel et bien un loup pour son prochain, par la proximité des esprits : il faut considérer la ressemblance des êtres dans sa dimension la plus large, puisqu'elle permet sans cesse de dresser des ponts entre les mécanismes de pensées en apparence les plus éloignés. La responsabilité du crime revient-elle dès lors à la seule main qui a agi, ou bien est-ce toute la communauté qui est passible de châtiment ? Nous devons sans doute chercher dès l'abord dans les rapports humains, qu'ils soient conflictuels ou amicaux, les pistes ramifiées de l'origine de la culpabilité.

Raskolnikov a certes matérialisé une idée qui prend naissance dans les tréfonds de l'âme collective. L'interaction entre monde sensible et monde abstrait aurait sans doute présenté chez le personnage en question quelques dysfonctionnements. Cependant,

---

119. François Angelier, Stéphane Bou, *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Calmann-Lévy, 2012.

l'appartenance au genre humain, indéfectible, demeure l'une des causes majeures de sa culpabilité. Si Raskolnikov décide de tuer l'usurière, c'est d'abord parce qu'il appartient au monde des hommes. Sans le vouloir, il perpétue ainsi les schémas de domination et de conquête liés à son espèce. Au-delà, c'est la proximité humaine qui crée la connection des idées, tissée de fil en aiguille dans l'esprit agité d'un personnage singulier.

Si c'est bien « la beauté qui sauvera le monde », comme l'affirme dans *L'Idiot* le prince Mychkine, Raskolnikov semble vouloir en être l'un des instruments. Il crée pourtant le phénomène inverse, devenant aux yeux de tous une figure du mal.

L'idée même de communauté apparaît lointaine à Raskolnikov, et l'affrontement est évité lorsqu'il n'apporte rien au processus de formation des idées. Plus encore, l'autarcie se révèle presque nécessaire, lorsqu'elle porte en elle les vertus de la préservation. Souvenons-nous de l'attitude du personnage lorsque, au début du roman, il met tout en œuvre pour éviter de croiser sa logeuse, sachant pertinemment qu'il lui doit de l'argent.

La confrontation avec l'altérité participe avant tout dans *Crime et châtiment* de l'éternel principe de survie. On le voit, Raskolnikov l'évite dès lors qu'elle pourrait, d'une manière ou d'une autre, lui être préjudiciable. Pour autant, l'interaction qui naît et se développe au contact de l'altérité tend au paradoxe : les notions de responsabilité et de souffrance, si elle n'émergent pas directement de la rencontre humaine, se révèlent lorsque le jugement extérieur surgit sur la scène romanesque.

Les face-à-face sont certes moins frontaux. Pour autant, ils permettent de montrer cette fonction particulière du rapport à l'autre. Ce n'est qu'à travers le monde extérieur que Raskolnikov perçoit sa propre condition.

Il serait dès lors pertinent d'établir un parallèle entre prise de conscience et cheminement, dans la mesure où l'un et l'autre révèlent une partie de l'identité errante. L'émotion déchiffre les signes épars de la conscience intérieure, tandis que le parcours physique rend visible les codes sociaux qui doivent en découler. Nous pourrions voir dans le positionnement du personnage la conséquence effective du cheminement même de sa pensée.

L'errance positionnelle et sociale de Raskolnikov, tout au long de *Crime et châtiment*, pourrait en un sens être interprétée comme la matérialisation, à la fois romanesque et réelle, de la souffrance morale qui le définit. Si les hommes font souffrir Raskolnikov,

l'errance s'inscrit comme la manifestation la plus éclatante de cette douleur intérieure. C'est ainsi que les agitations du personnage semblent parfois mimer à la quasi-perfection un véritable chemin de croix pétersbourgeois.

Sous la porte cochère il s'arrêta, indécis. L'idée de sortir, d'aller se promener sans but lui répugnait ; celle de rentrer, encore davantage. "Dire que j'ai perdu pour toujours une pareille occasion !" marmotta-t-il toujours arrêté, indécis, devant la loge obscure du concierge dont la porte était également ouverte. Tout à coup, il tressaillit. Dans la loge, à deux pas de lui, un objet brillait, sous un banc, à gauche... Le jeune homme eut un regard autour de lui ; personne. Il s'approcha de la loge sur la pointe des pieds, descendit les deux marches et appela le concierge d'une voix faible. "Allons, il n'est pas chez lui ; du reste il ne doit pas être loin pour avoir laissé sa porte grande ouverte." Il se précipita sur la hache (c'en était une), la tira de dessous le banc où elle reposait entre deux bûches, passa l'arme immédiatement dans le nœud coulant, mit ses mains dans ses poches et sortit de la loge ; personne ne l'avait vu ! "Ce n'est pas l'intelligence qui m'a aidé, mais le diable" pensa-t-il avec un ricanement étrange<sup>120</sup>.

L'interaction entre monde du dehors et du dedans se fait sur un mode intimiste au cours de l'extrait, puisque l'on assiste à cette surexposition scénique d'une intériorité masquée. On le voit, le dialogisme s'enclenche à la fois de manière interne, et au travers d'un regard extérieur anonyme. La gestuelle du personnage se trouve ainsi comme décodée par le biais du récit : notons à ce titre les incises qui mettent en exergue, non pas la prise de parole effective, mais cette forme de prise de conscience personnelle. On observe dans quelle mesure les apports extérieurs s'intègrent au cheminement intérieur de Raskolnikov, modelant chacun de ses positionnements, perçus dès lors comme autant de manifestations d'une perméabilité entre les espaces du dedans et du dehors.

Raskolnikov fait figure de relais entre ces deux univers. La proximité des deux sphères n'est pas fixe et tend fréquemment à la ramification : la confrontation humaine permet au personnage d'établir plus précisément les différents paramètres de son attitude au sein de la société. Comme dans l'extrait cité, il se soumet, consciemment ou non, aux codes de la geste sociale, façonnant son parcours au gré des variations de l'homme. C'est en réalité tout le parcours de l'errance, périple aussi bien intérieur qu'extérieur, que Raskolnikov fabrique en fonction d'une altérité aux reflets sans cesse changeants. Peut-être est-ce aussi la manière dont l'errance même de Raskolnikov est fondamentalement caractérisée : l'instabilité des rapports humains définirait dès lors en substance les sinuosités du personnage.

---

120. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 80.

Si la jonction entre le social et l'intime prend souvent la forme physique de l'errance, incarnée au sein du personnage, elle ouvre également la voie à cette espèce de communication, aussi furtive qu'éternelle, entre les différents rôles sociaux. Considérons cet extrait :

“Il a tout bu, tout bu, criait la pauvre femme dans son désespoir ; ce ne sont pas ses vêtements. Ils sont affamés ! Ils sont affamés ! (elle désignait les enfants en se tordant les bras) O vie trois fois maudite ! Et vous, vous n'avez pas honte ?” Elle prenait à partie Raskolnikov “Vous n'avez pas honte de venir du cabaret ? Tu as bu avec lui, toi aussi ! Tu as bu avec lui ! Va-t-en d'ici !” Le jeune homme se hâta de sortir sans dire un mot<sup>121</sup>.

Raskolnikov, au hasard d'une porte entrouverte, se substitue l'espace d'un court instant à Marméladov. La femme l'interpelle en lui attribuant aussitôt, dans l'accès de fureur qui semble s'emparer d'elle, un parcours déjà minutieusement balisé. L'exclamation « tu viens du cabaret ! » montre dans un premier temps comment le préjugé influe grandement sur le jugement final de l'altérité ; dans un second temps, elle permet de resituer ce même jugement : en effet, les accusations « tu as bu ! » et « tu viens du cabaret », si elles sont adressées en réalité à la même personne, se recoupent en formant un seul et unique grief. Raskolnikov se trouve ainsi aspiré dans une sphère qui n'est pas la sienne, par le seul biais de la confrontation physique. Il sort momentanément de son propre cadre parce qu'un jugement extérieur et anonyme l'entraîne dans un autre cadre. S'il s'échappe de son rôle, c'est pour aussitôt en retrouver un nouveau.

La transparence qui se lit entre parcours personnel et mécanismes sociaux extérieurs permet à l'errance de faire son lit : c'est, en somme, le lieu de l'entre-deux qui s'y construit en filigrane, forgeant ses caractéristiques complexes et entremêlées au creux, à peine, perceptible de ce point de contact entre deux zones *a priori* très éloignées.

Il faut manifestement que le parcours de Raskolnikov exprime toutes les tonalités d'une intériorité qui ne cesse d'interagir avec l'altérité. Il faut que cette trajectoire mette en évidence les stigmates d'une souffrance qui entache depuis longtemps les contours de la mémoire, qui ne cesse de ronger les fragments de la conscience.

Intérieur et extérieur communiquent au sein même de l'être Raskolnikov. Le personnage tend alors à devenir, dans une certaine mesure, l'errance elle-même. Plus concrètement, nous pourrions hasarder l'hypothèse que son cheminement constitue, de

---

121. *Ibid.*, p. 29.

manière moins symbolique, ce carrefour des sphères, où les pensées pétries par la société viennent violemment échouer sur les miroirs de la conscience.

C'est d'ailleurs cette errance constitutive qui le fait aboutir à son crime : l'absence de but concret est substituée par l'acte, dès lors qu'il apparaît au personnage comme l'élément qui pourrait enclencher la rupture. Le parcours de l'errance intérieure reflète en quelque sorte celui, tout aussi confus, de l'effectivité, faisant du personnage le lieu-dit de cet enchevêtrement anarchique des courants.

La tête de Raskolnikov est en feu. Il ne sait plus où il en est. Est-ce l'esprit du bien ou l'esprit du mal qui hante sa tête fatiguée ? Le démoniaque semble s'être emparé de Raskolnikov. Tout ce qu'il y a de haine, de révolte, de violence dans le monde, ces vieux démons de tous les temps, engagent la lutte avec l'ange dans l'esprit du jeune homme, en y distillant l'angoisse. C'est le saut d'une liberté qui rompt avec son possible et tend à se définir par rapport au bien et au mal. "Une sympathie antipathisante ; une antipathie sympathisante", Raskolnikov vit cet alternance de moments affectifs entre deux périodes de somnolence fiévreuse, plus ou moins prolongées, dues à sa fatigue nerveuse et à sa malnutrition<sup>122</sup>.

L'expression oxymorique du philosophe révèle à elle seule cette perte des repères orchestrée au sein de la conscience du personnage. On le voit, Raskolnikov semble contenir tous les aspects antagonistes de la pensée humaine. Gloire et anonymat, richesse et misère, rage et résignation semblent tour à tour jouer les rôles dominants de son identité. Elle montre surtout cette ambiguïté face aux rapports humains :

Dans l'innocence, l'homme n'est pas encore déterminé comme esprit. La réalité de l'esprit, comme dans le rêve, tente son possible. C'est un rien qui nous angoisse. Dans cet état, il y a calme et repos, mais en même temps, il y a autre chose qui n'est cependant pas trouble et lutte, car il n'y a rien contre quoi lutter. Mais qu'est-ce alors ? Rien. Mais l'effet de ce rien ? Il enfante l'angoisse. C'est là le mystère profond de l'innocence d'être en même temps de l'angoisse. Rêveur, l'esprit projette sa propre réalité qui n'est rien, mais ce rien voit toujours l'innocence hors de lui-même. L'angoisse dans l'innocence n'est pourtant pas un fardeau. Antipathie sympathisante et sympathie antipathisante, elle enchante et inquiète dans le même temps<sup>123</sup>.

Raskolnikov est en effet présenté à de nombreuses reprises comme un être innocent. Les moments les plus intenses du récit sont ceux où le personnage se retrouve en proie à ses propres doutes existentiels. Cette innocence pourrait être perçue comme une forme

---

122. Bruno Drolet, « Le Salut de Raskolnikov, de l'oeuvre de Fédor Dostoïevski », *Encyclopédie de l'Agora*, 2012.

123. Cécile Croce, *Psychanalyse de l'art, symboliste pictural*, Seyssel, Champ vallon, 2004, p. 106-107.

de neutralité sociale, puisqu'elle n'implique en réalité aucune véritable prise de parti. L'innocent est donc en quelque sorte celui qui se tient à mi-chemin des courants qui s'opposent. Il est aussi par voie de conséquence celui qui, par son statut, ingère indifféremment les éléments qui constituent le monde, peu importe leur provenance. Là encore, le positionnement de Raskolnikov doit se lire à la lumière de ce rapport à l'altérité.

L'errance, si elle est aussi intérieure qu'extérieure, se lit de manière plus profonde au travers d'une intériorité face à elle-même. Ainsi, la confrontation à l'altérité confesse en fait les failles intimes de la conscience. Si l'angoisse est annoncée à la lumière du rapport humain, elle tend à tisser les fils conducteurs d'une errance qui se dévoile au travers de cette cohabitation douloureuse mais nécessaire.

L'homme face à l'homme : l'idée contenue dans la phrase présente le rapport frontal, dans sa propension à l'opposition. Il peut pourtant se révéler dans l'idée, moins évidente, d'un vecteur d'émotions et d'idées, susceptible de dresser au travers d'un personnage relais, tel que Raskolnikov, des ponts entre les différentes aspérités du monde. Plus encore que l'errance, le positionnement même du personnage correspond à ce rapiècement d'une extériorité toujours présente.

La confrontation permet en ce sens la création sous toutes ses formes. Création d'un parcours physique, dont les contours naissent au contact du jugement de l'autre ; création d'une idéologie, qui trouve dans les voix passées ou présentes les jalons de sa propre construction ; création encore d'une individualité, bâtie peu à peu sur les chimères d'anciennes figures.

La neutralité de Raskolnikov, son innocence, le mènent ainsi à devenir lui-même sa propre construction : nourri par une extériorité à laquelle il faut sans cesse se référer, il acquiert au fil du roman cette potentialité caractéristique de celui qui erre. Sa propre identité se forge sur les bases de l'altérité et reproduit en substance les schèmes fondateurs d'une configuration identitaire bien précise. Tout se passe comme si l'expression de l'émotion du personnage passait par cette reconstruction, d'abord en esprit, de ce qui tend à symboliser l'état de l'être. Souvenons-nous des dernières lignes du roman de Rodenbach, *Bruges-la-Morte*<sup>124</sup>, où le personnage redessine

---

124. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Flammarion, 1998, p. 273.

« Et, dans le silence, arriva un bruit de cloches, toutes les cloches à la fois, qui se remirent à tinter pour la rentrée de la procession à la chapelle du Saint-Sang. C'était fini, le beau cortège... tout ce qui avait été, avait chanté – semblant de vie, résurrection d'une matinée. Les rues étaient de nouveau vides. La ville allait recommencer à être seule.

involontairement et au moyen de sa propre douleur les contours de la ville qui contient son malheur.

Les éléments extérieurs sont clairement mis en parallèle avec le ressenti intérieur, jusqu'à ce qu'en esprit la réalité effective soit confondue avec l'émotion. L'incise qui unit dans le texte la ville et la tombe annonce le lien intrinsèque qui existe entre le lieu de la douleur et l'objet même de celle-ci.

Raskolnikov ne semble pas faire autre chose, lorsqu'il apparente à sa propre émotivité les dysfonctionnements manifestes de son parcours au sein de la communauté humaine. Il existe donc un lien clair entre apport extérieur et construction individuelle.

Le face-à-face avec les hommes permet en ce sens d'établir les bornes réelles d'une errance, qui naît en fonction des vecteurs offerts par l'altérité.

Ainsi, les notions de responsabilité, de jugement et de souffrance apparaissent essentielles à la lente et complexe édification d'une telle personnalité, à la fois ancrée dans la communauté et livrée à une certaine forme d'évasion.

Le jugement participe sans nul doute à la formation de l'identité errante dans la mesure où il crée la tension nécessaire à l'opposition : pas de prise de position, en effet, sans mesure d'un contrebalancement. La figure errante de *Crime et châtiment* apparaît dès lors comme la manifestation d'une construction humaine. L'idée de responsabilité tend à s'interpréter à la lumière de la communauté dans son ensemble ; la confrontation humaine fait émerger cet entre-deux identitaire qu'est Raskolnikov. Il porte ainsi indéniablement le sceau de la responsabilité commune.

C'est cette interaction permanente entre individuel et collectif qui semble faire du personnage un être si singulier : son errance entre le tout et le rien, le bien et le mal, le seul et le tous, se lit également dans cette espèce de navigation entre les pôles sensoriels et métaphysiques qu'il n'abandonne à aucun moment.

Son errance peut s'apparenter, nous l'avons dit, à l'expression absolue de sa souffrance. Il y a donc comme une forme de réification de l'émotion au travers du cheminement de l'errance. Si la valeur de l'idée, insaisissable par définition, peut être redessinée sur un plan physique, c'est en quelque sorte cette récupération sensorielle qui

---

Et Hugues continûment, répétait : "Morte...morte...Bruges-la-Morte..." d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s'accorder : "Morte...morte...Bruges-la-Morte..." avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air - est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? - d'effeuiller languissamment des fleurs de fer ! »



est utilisée dans le texte. En somme, l'idée de souffrance, établie au sein d'une sphère palpable, reviendrait à appréhender un chemin ponctué par cette même souffrance. Ce passage de l'immatériel au matériel se concrétise par le fait que le personnage admette la responsabilité, qui joue ici le rôle de médiateur entre les mondes sensible et abstrait. Le transfert de sensations se fait d'ailleurs au-delà même du rapport étroit qui associe parcours et pensée. Il se retrouve aussi très présent dans l'environnement le plus basique des scènes données à voir. Celle qui expose le crime offre ainsi la vision d'un tel transfert émotionnel, témoin de cette carence d'opacité entre les zones d'évolution du personnage :

Et tandis qu'il se dirige vers la maison de la vieille afin d'exécuter son plan, Raskolnikov prend appui sur tous les objets qu'il voit comme si c'étaient eux que l'on menait à la mort. De plus, dans l'acte même du meurtre, il y a quelque chose de mécanique, comme si une force étrange, extérieure et aveugle, semblable au destin, dirigeait la main de l'assassin<sup>125</sup>.

Non seulement les objets, réifications ou repères symboliques, sont intégrés à l'acte que Raskolnikov s'apprête à commettre, mais la force du *fatum* est elle aussi jetée précipitamment sur la scène. Tout concourt en fait à la poussée vers le double meurtre imminent. L'environnement inanimé prend soudain la forme de l'accomplissement. L'extérieur pénètre l'intérieur, soufflant au personnage la marche à suivre.

L'errant de *Crime et châtiment* se confronte à une extériorité qui le modèle autant qu'elle lui offre un positionnement social. Il lui faut dès lors construire ses réactions en fonction de ce même cadre.

### **3. *Vincit qui patitur*, le salut par la souffrance et l'apparition de l'errant moderne**

Ce qui importe plus précisément dans cette étude, c'est le lien indéfectible qui semble unir les errants de notre corpus à la figure phare de Raskolnikov. On le voit très clairement, ce sont bien en réalité les éléments constitutifs de sa personnalité qui permettent la mise en évidence de son rapport à autrui d'une part, et de sa capacité à évoluer au sein de la sphère romanesque et sociale d'autre part. Les errants de nos œuvres, s'ils ressemblent au héros de Dostoïevski, présentent également de nombreuses différences, qui ouvrent largement la brèche aux dissonances modernes. C'est l'essence

---

125. Nicolas Milochévitch, *Dostoïevski penseur*, Lausanne, L'Age d'homme, 1988, p. 256.

de ce qui construit l'identité errante moderne qui est en jeu au travers de l'étude comparative.

S'il existe indéniablement un aspect particulièrement passif dans la posture de Raskolnikov, non seulement par rapport à son double crime, mais aussi par rapport à l'idée même de responsabilité, on note de quelle manière les personnages de notre corpus tendent à une certaine poussée active, refusant en quelque sorte l'immobilisme nihiliste de leur prédécesseur. Raskolnikov souffre. Sa souffrance porte pourtant le sceau du lâcher-prise, car elle ne parvient jamais à s'extirper d'une sphère intérieure et intime. Le flux de la conscience, intarissable et ramifiée en de multiples endroits, ne suffit pas à dire ce mal qui, par ailleurs, s'exprime par le geste.

Le rôle de l'inconscient, ou celui du symbolique, s'attache dans *Crime et châtiment* à faire émerger de l'ombre la part d'une violence innée, dissimulée sous le masque social. A ce titre, et même s'il serait sans doute plus aisé de dresser un parallèle entre les travaux de Freud et l'œuvre majeure de Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, dans sa propension à la réintégration du schème freudien de la horde primitive, il serait intéressant de voir en la figure de Raskolnikov celle de l'homme aux loups du célèbre psychanalyste. On voit en effet comment le rêve, plus précisément le rêve d'angoisse, joue un rôle prépondérant dans l'expression indirecte de l'émotion :

J'ai rêvé qu'il faisait nuit et que j'étais couché dans mon lit. Tout à coup, la fenêtre s'ouvre d'elle-même, et à ma grande terreur je vois que sur le noyer en face de la fenêtre, plusieurs loups blancs sont assis. Il y en avait six ou sept. Les loups étaient tout blancs et ressemblaient plutôt à des renards ou à des chiens de berger, car ils avaient de grandes queues comme des renards, et leurs oreilles étaient dressées comme chez les chiens quand ceux-ci sont attentifs à quelque chose. En proie à une grande terreur, évidemment celle d'être dévoré par les loups, je criais et m'éveillai<sup>126</sup>.

Le songe de Sergueï Constantinovitch Pankejeff rappelle étrangement celui du cheval de Raskolnikov, où le sentiment d'angoisse est relayé par des éléments animés mais non pas humains. Le vecteur du rêve apparaît dès lors à mi-chemin entre l'objet statique et le corps animé par l'âme humaine, comme s'il fallait dire l'angoisse par le biais même du paradoxe identitaire. L'on pourrait affirmer que Raskolnikov, tout comme l'homme aux loups, affronte les craintes liées à son existence au travers de sa propre intériorité. Mais le roman de Dostoïevski semble faire plus que cela : par le biais de la narration,

---

126. Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2014, p. 342.

l'histoire du personnage, sa lente chute intérieure vers les ténèbres de sa conscience, l'emprise progressive de la pensée délirante sur la réalité, se lit au creux d'un souterrain, dont les méandres apparaissent souvent indéchiffrables.

Le mot n'est pas une chose mais le milieu perpétuellement mobile, perpétuellement changeant où l'on communique par le dialogue. Il ne renvoie jamais à une seule conscience, à une seule voix. La vie du mot, c'est de passer de bouche en bouche, d'un contexte à un autre contexte, d'un groupe social à un autre, d'une génération à une autre génération. Ce faisant le mot n'oublie pas quelle est sa voix et ne peut se libérer complètement du pouvoir qu'ont sur lui les contextes concrets dans lesquels il est entré<sup>127</sup>.

La prise de voix, posée sur le double meurtre, s'apparenterait ainsi très clairement à une forme de libération de celui-ci. La divulgation du crime jetterait sur autrui une part de la responsabilité de Raskolnikov. Le personnage, par la conservation précieuse du mot, ne révèle jamais l'objet de sa culpabilité, dans le même temps qu'il enfouit méticuleusement le geste dans les tréfonds de sa conscience. Il y a donc une sorte de rapport personnel à la responsabilité dans *Crime et châtiment*. Tout est consciencieusement gardé dans la mémoire-réservoir, sans cesse en mouvement, perpétuellement destinée au déplacement fébrile et rapide de ses constituantes : la survie dépend de cette espèce de tonicité intellectuelle, épuisante, mais vitale.

Nous sommes en présence d'un récit intra-personnel, qui tend, autant que faire se peut, à écarter les autres personnages de la sphère principale et essentielle de l'intrigue. La narration qui se déroule au fil des pages de l'œuvre apparaît de fait comme le dévoilement progressif et fatal de Raskolnikov lui-même.

Les autres forment l'homme ; je le récite et en représente un particulier bien mal formé [...] Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage<sup>128</sup>...

Montaigne, à travers ces lignes, se libère en un sens du joug du personnage fictif. En lui accordant une liberté qui ne peut qu'être fantasmée, il écarte la responsabilité de son destin. La place d'autrui est cependant capitale dans la mesure où elle va jusqu'à précéder l'être : les autres se posent ainsi comme les créateurs de l'identité personnelle.

---

127. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 235.

128. Michel de Montaigne, *Essais* in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 782.

Chez Raskolnikov, le procédé varie : la progression du personnage se joue à rebours d'une quelconque formation extérieure, puisqu'il contient en lui-même tous les éléments nécessaires à sa propre reconnaissance. Lui seul semble se connaître réellement, dit l'œuvre en filigrane. Lui seul est capable de déchiffrer les rouages d'une fatalité écrasante, ou de saisir tous les ressorts de son crime. Aucun indice n'est en fait révélé à autrui. La narration, en définitive, laisse de côté la masse, pour s'intéresser de plus près à l'individuel.

Le caractère du récit n'est nullement pressenti quand on voit en lui la relation vraie d'un événement exceptionnel, qui a eu lieu et qu'on essaierait de rapporter. Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser.

C'est là un rapport très délicat, sans doute une sorte d'extravagance, mais elle est la loi secrète du récit. Le récit est un mouvement vers un point<sup>129</sup>...

Ce paradigme, dissimulé aux yeux des autres, se lit au travers de sa propre et seule compréhension, au sens étymologique du terme, puisqu'il se nourrit paradoxalement de tout ce qui peut élargir une connaissance personnelle déjà établie sur le sujet qui le préoccupe jusqu'à l'obsession. Le texte de Dostoïevski est ainsi construit de manière à ce que Raskolnikov saisisse véritablement l'intrigue dont il est l'acteur, sans jamais laisser aux autres personnages la possibilité, ne serait-ce que furtive, de pénétrer le monde de son récit, qui prend d'ailleurs très vite des allures de destin. La charge de responsabilité semble telle qu'elle ne peut en aucun cas porter des conséquences, même minimales, sur les autres. L'appropriation, si elle permet cet évitement de l'affrontement effectif, maintient Raskolnikov dans une sorte de cocon narratif exclusif.

Cette tentative de narration est soigneusement évitée par Raskolnikov, qui ne cesse de dérouler le fil des événements au sein de sa propre conscience.

Inversement, les œuvres de notre corpus s'attachent à faire état d'une narration guidée par la conscience des personnages. Le récit apparaît la plupart du temps comme la forme ultime de la matérialisation effective de l'action.

*Lord Jim* se constitue principalement de scènes d'action capitales et emboîtées, qui font sens lorsqu'elles s'enchaînent au fil des chapitres. *La Chute* relate également des scènes passées où l'excès d'activité surgit parfois dans la parole présente. *Le Maître de*

---

129. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 14.

*Pétersbourg* met en lumière une succession de petites intrigues qui, mises bout à bout, construisent progressivement l'action principale du roman.

Ce qui semble faire la particularité de nos œuvres, c'est ce détachement progressif de la focalisation interne des personnages. Les héros du corpus tendent tous à l'altérité car elle constitue un élément décisif de leurs buts respectifs.

La confrontation avec autrui a donc bien lieu. Si elle se manifeste au travers de la quête d'une reconnaissance chez Conrad, d'une puissante décharge émotionnelle à l'allure cathartique chez Camus, ou encore d'une poursuite de l'histoire personnelle d'un fils chez Coetzee, elle finit toujours par marquer de son sceau les intrigues données à voir. Il n'y a pas, semble-t-il, d'évitement possible de l'autre dans les textes modernes soumis à l'étude. La confrontation est bel et bien présente, dans sa propension à mettre en évidence les caractéristiques constitutives et essentielles des personnages : il en émerge ainsi une dimension belliqueuse, inhérente à l'attitude même des héros des œuvres. Tout se passe en réalité comme si la souffrance devait forcément s'exprimer par le biais de la confrontation.

*Le Maître de Pétersbourg* montre un personnage qui se laisse très souvent submerger par les nombreuses vagues de souffrance physique qui s'emparent de lui. L'épilepsie, mal bien connu de Dostoïevski, ne manque pas de réapparaître aux détours des chapitres de l'œuvre de Coetzee. La similitude avec l'auteur phare est en effet clairement jouée sur différents modes, mettant l'accent avec insistance sur la répercussion charnelle d'une stimulation émotionnelle trop violente.

Il songea, entre autres, que dans ses états épileptiques il y avait un moment précédent de très peu la crise (lorsque celle-ci lui venait à l'état de veille), où soudain, au milieu de la tristesse, des ténèbres de l'âme, de l'étouffement, son cerveau semblait s'embraser par instants, et où toutes ses forces vitales se tendaient à la fois dans un élan extraordinaire. La sensation de vie, la conscience de soi-même paraissaient décuplées dans ces moments fulgurants. Le cerveau, le cœur s'illuminaient d'une extraordinaire clarté ; tout son trouble, ses doutes, ses inquiétudes, semblaient s'apaiser aussitôt, se résolvaient dans une sorte de paix supérieure, pleine de clarté, de joie harmonieuse et d'espoir, pleine d'entendement et de conscience de la cause finale. Mais ces moments, ces lueurs n'étaient encore que le pressentiment de cette dernière seconde (jamais davantage) par quoi commençait la crise. Seconde, bien entendu, absolument intolérable. Réfléchissant à cela une fois revenu à la santé, il se disait souvent que tous ces éclairs et toutes ces illuminations d'une conscience supérieure, donc "d'une existence supérieure", n'étaient rien d'autre que maladie, qu'altération d'un état normal et que, s'il en était ainsi, il ne s'agissait

nullement d'une existence supérieure, mais au contraire d'un état qui devait être compté au nombre des plus bas<sup>130</sup>.

Les variations de la conscience, si elles ne cessent d'osciller en un laps de temps si court, finissent par rejoindre l'état le plus souterrain du raisonnement. Les étapes de l'épilepsie, du moins de son surgissement pressenti et progressif, mènent à une souffrance morale qui se définit principalement par la désillusion brutale, à la suite de ce qui est perçu *a posteriori* comme hallucination, aussi bien sensorielle qu'intellectuelle.

La remise en question de l'être intérieur se fait également dans *Le Maître de Pétersbourg*. Pourtant, les scènes qui précèdent les crises dans le roman apparaissent poussées jusque dans leurs extrémités les plus insoupçonnées : le personnage, dans ses visions, pose une image tourmentée de sa propre identité, faisant de son reflet un être à part entière, duquel il ne peut détourner un regard profond et confrontateur.

*For he recognizes an inertia in himself of which Pavel's death is only the immediate cause. He is growing old, becoming day by day what he will at the last undoubtedly be : an old man in a corner with nothing to do but pick over the pages of his losses.*

*I am the one who died and was buried, he thinks, Pavel the one who lives and will always live. What I am struggling to do now is to understand what form this is in which I have returned from the grave<sup>131</sup>.*

La réflexion du personnage a lieu lors de la réminiscence du télégramme annonçant la mort de Pavel. Elle vient justement s'opposer à une réalité effective en la remplaçant, purement et simplement, par le fantasme morbide de la transposition des corps. La confrontation n'est plus dès lors mise sur la scène d'un duel de consciences, puisqu'elle tend à opposer les deux faces scindées de l'esprit du personnage. D'une part, la concrétisation d'un présage qui se réalise, d'autre part, le désir profond d'une fuite du réel. Nous pourrions voir, dans ce transfert de la mort, non seulement une manifestation de la douleur intense, mais aussi et surtout un nouveau paradigme de l'affrontement.

Le personnage préfère en quelque sorte prendre la place de son fils plutôt que de devoir se mettre véritablement en quête de vérité. « *Or is his motive shabbier : to dodge*

---

130. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, Paris, Le livre de poche, 1994, p. 332.

131. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 124.

« Car il reconnaît en lui-même une inertie. Et la mort de Pavel n'en est que la cause immédiate. Il se fait vieux, il devient jour après jour ce qu'il sera indubitablement en fin de compte : un vieillard dans un coin, sans rien d'autre à faire que de parcourir les pages de ses pertes.

C'est moi qui suis mort et enterré, pense-t-il, alors que Pavel vit, et vivra toujours. Ce que je m'efforce de faire maintenant, c'est de comprendre quelle est cette forme sous laquelle je suis revenu de la tombe. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 136.

*as long as possible the imperative that he seek justice for his son*<sup>132</sup> ? » C'est bien de responsabilité qu'il est encore question. La souffrance prend ainsi une forme exacerbée, allant symboliquement jusqu'au positionnement du cadavre dans sa tombe, montrant de cette manière toute la charge émotionnelle véhiculée par une confrontation avec la réalité.

Le salut par la souffrance ne vient alors que lorsque celle-ci est véritablement éprouvée, durement perçue dans sa chair. Ici, elle ne fait que s'imaginer, que se déployer au travers d'un esprit en proie à la maladie et aux délires. Le transfert – le repos reste désespérément enfoui dans cette tombe fantasmée – ne vient jamais. Le personnage est contraint d'évoluer au creux de cette intimité mal aimée, tant et si bien que le lecteur le quitte, en fin de roman, sur ce goût de fiel, dont le référent indique clairement le ressentiment.

Le goût de l'inachevé, d'une existence suspendue à jamais, semble rattachée au déploiement personnel du Dostoïevski de Coetzee. Sa faiblesse réside dans le fait qu'il ne souffre pas assez. Il ne va jamais au bout de sa douleur, au bout de sa peur, au bout du danger. Toutes les péripéties du texte qui explicitent les cas extrêmes de l'homme finissent toujours par être récupérées, *in extremis*, par un événement qui ramène le personnage à sa réalité effective.

La souffrance de l'homme, si elle est momentanément libérée par les crises épileptiques, n'amène pas à l'explosion identitaire. La confrontation, si elle provoque manifestement la souffrance, n'est jamais assez continue, assez puissante, pour en révéler toutes les facettes.

Le Dostoïevski de Coetzee pourrait en un sens apparaître, à l'instar de Clamence, comme cette espèce de pacificateur. Les tensions du texte sont exacerbées par sa présence, comme le veulent les lois romanesques, qui, dès lors qu'elles mettent en lumière un individu, éclairent du même coup de leurs feux les contours d'une société ; mais il apaise pour un temps ces dernières, permettant au dialogue de s'amorcer, aux mots signifiants de se libérer. A ce titre, la conception équivoque de la prise de parole chez Bakhtine esquisse déjà un début d'explication. C'est cette totale liberté des personnages dostoïevskiens qui ouvre la voie d'une banalisation des situations. Comme chez Coetzee, on perçoit cette proximité avec les personnages, dans le même temps que leurs discussions parviennent à la sensibilité du lecteur :

---

132. *Ibid.*

« Ou son motif serait-il plus sordide : se dérober aussi longtemps que possible à l'impératif qui lui impose de chercher justice pour son fils ? » *Ibid.*

Cette démarche des critiques, tout comme la réaction sans préjugés des lecteurs discutant toujours avec les héros de Dostoïevski, répond effectivement à une particularité de la structure profonde des œuvres de cet auteur. Dostoïevski, pareil au Prométhée de Goethe, ne crée pas des esclaves muets (à l'instar de Zeus) mais des hommes libres capables de prendre place aux côtés de leur créateur, de leur refuser leur accord, et même de se dresser contre lui<sup>133</sup>.

Le personnage principal confronte bel et bien ses idées à celles des autres. L'affrontement n'en est dès lors que plus effectif, poussant la concurrence jusque dans ses derniers retranchements. Pourtant, et en dépit d'une certaine forme de liberté de pensée et de parole que l'on retrouve volontiers chez Coetzee, le personnage effectue toujours la moitié du chemin sinueux de la souffrance. En raison d'une conscience hypertrophiée, littéralement souveraine, l'homme ne peut se détourner de la douleur salutaire d'une confrontation radicale avec l'altérité lorsque celle-ci est menaçante. C'est parce qu'il ne souffre pas la défaite morale, que le Dostoïevski de Coetzee ressent l'aigreur d'un suspens de l'âme, tristement inévitable.

*La Chute* offre une prolifération de la parole, qui peut être perçue comme souveraine, dans la mesure où il n'existe aucune forme de confrontation verbale. Les mots de Clamence fondent un récit qui ne cesse de s'auto-générer. Cette idée de pouvoir pacifié se lit clairement chez Camus : le texte ne progresse que par le biais de la parole diffuse de l'unique véritable personnage qui le constitue. Tous les épisodes de *La Chute*, s'ils s'entremêlent parfois confusément, relatent différentes périodes de la vie du narrateur, mettent en évidence diverses anecdotes de son existence passée. On voit comment au fil de la narration le personnage prodigue conseils et exhortations. Le tissu même du récit se construit de recommandations et d'appels touchant aux multiples sphères de la vie quotidienne, évoquant des sujets aussi concrets qu'habituels.

Seulement, voilà, la vérification n'est jamais définitive, il faut la recommencer avec chaque être. A force de recommencer, on contracte des habitudes. Bientôt le discours vous vient sans y penser, le réflexe suit : on se trouve un jour dans la situation de prendre sans vraiment désirer. Croyez moi, pour certains êtres, au moins, ne pas prendre ce qu'on ne désire pas est la chose la plus difficile du monde<sup>134</sup>.

Si Clamence ne cesse dans *La Chute* de tenir un discours analeptique, revenant sans arrêt aux épisodes de sa vie pour expliquer ceux à venir, il ne manque bien sûr pas de

---

133. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 10.

134. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 68.



rappeler Jean-le-Baptiste des Evangiles. La prédication est en effet très présente dans le texte de Camus.

La parole porteuse d'un message unifié en substance, disséminé au travers des multiples facettes de la vie terrestre en apparence permet ainsi de dresser, encore une fois, un parallèle avec une figure biblique. La confrontation à l'homme n'est pas hostile, puisqu'elle participe d'une volonté de réhabilitation de principes moraux. Là où le texte de Camus diffère, c'est dans sa propension à la récupération individuelle d'une vie dissolue, dont les morceaux éparpillés font sens.

L'affrontement a été effectif il y a fort longtemps, semble dire Clamence par bribes à son interlocuteur. Il est aujourd'hui apaisé ; rejoué sur le mode de la prise de conscience personnelle, il devient au fil des mots message de sagesse autant que confession.

Le personnage de *La Chute* opère en effet ce double travail d'intériorité et d'extériorité. Il se repent en réalité dans le même temps qu'il conseille son interlocuteur et tire de ses erreurs passées un précieux enseignement. La double fonction du discours plonge dès lors le récit dans une remise en question de l'analyse du mot de Bakhtine, dans le même temps qu'elle refonde les critères quasi-prophétiques de Clamence. En effet, les mots sont ici employés dans leur propension à maintenir l'identité dans une forme de statisme, au lieu de gérer et maîtriser les mouvements de la narration : Clamence dit ce qu'il est, ou plutôt ce qu'il est progressivement devenu et montre cet immobilisme, dans une stature où la ville se coordonne avec l'âme. Le caractère prophétique du personnage est aussi mis à rude épreuve, lorsque le Jean-Baptiste clamant dans le désert de notre œuvre se change en détracteur de la confession :

Autrefois, ma maison était pleine de livres à moitié lus. C'est aussi dégoûtant que ces gens qui écornent un foie gras et font jeter le reste. D'ailleurs je n'aime plus que les confessions, et les auteurs de confessions écrivent surtout pour ne pas se confesser, pour ne rien dire de ce qu'ils savent. Quand ils prétendent passer aux aveux, c'est le moment de se méfier, on va maquiller le cadavre. Croyez-moi, je suis orfèvre<sup>135</sup>.

Clamence laisse ainsi entendre à son interlocuteur que le retour qu'il opère sur sa vie de faste et d'excès serait peut-être factice. Par ce retournement de situation, il intègre au

---

135. *Ibid.*, p. 126.

flux du récit cette notion d'affrontement, qui revient comme *leitmotiv* pour éclairer sa parole d'une lumière nouvelle.

La prolifération de la parole engage bien évidemment la narration dans une confession qui, en apparence, libère celui qui l'entreprend de toute forme de confrontation directe avec l'altérité. Pourtant, les ressorts du texte montrent à de nombreuses reprises que le personnage de *La Chute* se livre surtout à un processus qu'il engage de son plein gré et qui consiste à flageller allégrement les derniers fragments d'une conscience déjà lourdement entachée.

La souffrance de Clamence relève plus d'une sorte d'auto-psychanalyse, dès lors qu'elle ne peut se lire autrement que par le verbe. L'affrontement humain ne sert de fait qu'à dresser un pont de ressemblance entre tous les hommes. L'*excipit* nous renseigne d'ailleurs à ce propos, exhibant l'étrange capacité de l'homme à ne jamais apprendre de ses erreurs les plus fatales.

Chez Conrad, c'est l'unique objectif de Jim qui le place dans une situation d'affrontement : la scène finale renvoie à une forme de résignation pourtant encore empreinte de résistance. Si Jim se laisse abattre par Doramin, c'est qu'il a déjà vécu à sa manière et selon ses propres codes d'honneur. On le voit, la confrontation n'est plus, à ce moment du texte, synonyme de supériorité, dans la mesure où le personnage a pu acquérir cet ascendant qui lui vaut cette aura de charme quelque peu maléfique.

*Jim waited a while before Doramin, and then said gently "I am come in sorrow". He waited again. "I am come ready and unarmed" he repeated. [...] They say that the white man sent right and left at all those faces a proud and unflinching glance. Then with his hand over his lips he fell forward, dead<sup>136</sup>.*

La souffrance de Jim est délibérément mise en scène par lui-même provoquant très clairement et de manière presque théâtrale sa propre chute. Le dernier regard qu'il lance à l'altérité, pêle-mêle, nous met de plus sur la voie d'une dernière marque de reconnaissance sociale, qui ne passerait plus dès lors par la confrontation belliqueuse. Il

---

136. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 312.

« Jim attendit un moment, face à Doramin, et puis il lui dit d'une voix douce : "je suis venu dans l'affliction." Il attendit de nouveau. "Je suis venu, prêt et sans armes", reprit-il. [...] On raconte que l'homme blanc lança à tous les visages, à droite et à gauche, un regard fier et sans défaillance. Et puis il porta la main à ses lèvres et tomba en avant, mort. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 506-507.

faut également noter la double formulation erronée de Jim : “*I am come*”, répétée à deux reprises, qui, par son étrangeté, étonne et pousse à la réflexion sur la temporalité même du récit. L’identité se retrouve une fois de plus comme magnifiée, mise en exergue de façon lumineuse dans un univers où l’obscurité règne. La phrase appelle en effet à l’exacerbation du « je » du récit, tant elle met par deux fois l’accent sur l’individualité dans sa position présente. Ici, c’est bien l’être qui se dévoile aux yeux de tous – y compris à ceux de son ennemi –, dans sa résignation la plus complète.

C’est l’union de la force et de la faille qui semble faire le charme, au sens strict du terme, de Jim. Son pouvoir est non négligeable, rares sont les passages du texte où son ascendant physique ou moral ne soit pas mis en avant. Pourtant, il s’agit à la fin du roman d’un pouvoir épuré de toute volonté offensive. Plus encore, la dimension défensive – instinctive, pourrions-nous dire – est également évincée. Plus besoin, en réalité, de dire le soi au travers de la parole afin de prouver une quelconque supériorité. La souffrance du personnage doit désormais pouvoir se lire à travers l’émotion du regard, ou par la puissance de quelques mots à peine prononcés. « La précipitation dans le récit est défensive. Je crois pouvoir fixer par un récit le temps qui passe, ce qui fait événement. La constitution du récit me sollicite<sup>137</sup>. »

Le salut arrive au cours de cette scène par la souffrance, aussi lapidaire qu’explosive, qu’expérimente pour la toute dernière fois le personnage de *Lord Jim*. On voit bien comment il tend à écarter de sa sphère personnelle tous les éléments extérieurs jadis perçus comme repères d’une altérité menaçante. La mort, si elle survient en public, est cependant accompagnée, dans un dernier soubresaut d’orgueil – il faut sans doute considérer le terme dans son sens théophrastien<sup>138</sup> –, d’un ultime signal vers autrui. La confrontation n’est plus nécessaire, elle tend en revanche à se transformer en une sorte de maintien de contact humain, celui de l’éternel regard qui marque à jamais les âmes.

Par ailleurs, si la figure de Jim tend à s’améliorer au cours de l’œuvre – songeons un instant au modèle du *Bildungsroman* et à sa complexité qui mène à la progression –, parvient à établir des connections avec celle du Christ Roi.

---

137. Max Kohn, *Le Récit dans la psychanalyse*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 1998, p. 209.

138. Théophraste, *Les Caractères*, Paris, Payot, 2010, chapitre 24. « Il faut définir l'orgueil une passion qui fait que de tout ce qui est au monde, l'on n'estime que soi. Un homme fier et superbe n'écoute pas celui qui l'aborde dans la place pour lui parler de quelque affaire ; mais sans s'arrêter, et se faisant suivre quelque temps, il lui dit enfin qu'on peut le voir après son souper. Si l'on a reçu de lui le moindre bienfait, il ne veut pas qu'on en perde jamais le souvenir. »

*And that's the end. He passes away under a cloud, inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic. Not in the wildest days of his boyish visions could he have seen the alluring shape of such an extraordinary success ! For it may very well be that in the short moment of his last proud and unflinching glance, he had beheld the face of that opportunity which, like an Eastern bride, had come veiled to his side*<sup>139</sup>.

Les failles du « fils de l'homme » sont relayées au travers de l'extrait, tendant ainsi à dévoiler de façon presque impudique une oraison funèbre qui vient rapidement, juste après l'adjectif « mort » dans le texte. La vision furtive en analepse de la figure de Jim adolescent ramène une fraîcheur inattendue au passage, faisant insidieusement des images mortifères un pont où la vie la plus éclatante renaît de la déchéance physique. Tout se passe ainsi comme si c'était au travers des mots de l'autre – ceux, en l'occurrence, de Marlow – que venait la résurrection de Jim, furtive, légère, simplement représentée en images floues. C'est d'une certaine façon la forme atténuée du roi déchu de sa couronne qui ne peut régner pleinement qu'ailleurs. La référence à l'ange déchu, si elle peut parfois se faire jour dans *Lord Jim*, hante inévitablement les esprits dans la mesure où le personnage est narré dans sa chute, perpétuellement célébré dans le sublime de sa défaillance.

La figure troublante de Jim impose au texte une forme narrative qui met indéniablement en lumière ce paradoxe de l'affrontement. Confrontation avec l'altérité inévitable dans un premier temps, puis, peu à peu, face-à-face avec l'humain dans son entièreté, notamment lors de la scène finale. Il s'agit bien là d'une évolution positionnelle qui touche en profondeur les schèmes individuels du personnage : sa souffrance est par ce biais non pas véritablement déplacée, mais précisément modifiée en substance. Autrui, de ce point de vue, impose par sa propre position les variations intrinsèques de Jim, l'amenant d'un point à un autre. Le récit se charge d'intégrer l'émotion liée à la souffrance du personnage. Par la douleur, le récit modifie ses inclinaisons, faisant de Jim celui qui endosse le rôle de martyr. La dimension combative et belliqueuse s'estompe certes au fur et à mesure du texte. Elle laisse cependant la

---

139. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 313.

« Et c'est la fin. Il disparaît "sous l'ombre d'un nuage", le cœur impénétrable, oublié, non pardonné, figure romanesque à l'extrême. Jamais, aux jours les plus extravagants de ses visions d'adolescent il n'avait dû envisager l'image séduisante d'un succès aussi extraordinaire ! Car il n'est pas impossible que dans le bref instant de son dernier regard fier et sans défaillance, il ait contemplé le visage de cette chance qui, telle une épouse orientale, était venue, voilée, à son côté. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. p. 507-508.

place à une reconnaissance qui se fait aussi par l'acquisition progressive d'une conscience de la culpabilité de l'homme lui-même.

Les œuvres de notre corpus montrent comment l'altérité environnante permet aux errants d'amorcer ce processus de souffrance intime, nécessaire à leur salut véritable. On voit comment la démarche, en apparence passive, est en réalité porteuse d'un auto-message profond : la responsabilité face aux autres hommes, si elle se génère de fait par le biais difficilement évitable de la confrontation, se révèle aussi par ce même affrontement face à autrui. Il existe donc une espèce de progression dans l'errance de nos personnages, dans la mesure où le nihilisme apparent cache à tout moment un véritable et profond espoir de souffrance.

La formule paraît évidemment paradoxale, dans le sens où elle tend à joindre deux sentiments antagonistes. Elle met pourtant l'accent sur cette propriété toute particulière de nos errants. A mi-chemin entre appartenance sociale et autarcie, ils maintiennent par le face-à-face, le dialogue, ou même le monologue, cette connection humaine qui induit forcément le sensible. Loin des idéaux qu'ils ne cessent pas pour autant de poursuivre, au loin, les personnages de nos romans projettent tous à leur manière sur l'altérité ce réfléchissement qui les rattache à l'espèce humaine. Le sentiment de pitié, s'il ne se développe pas de façon criante, naît de celui, plus direct, de la responsabilité face aux autres.

C'est dans une certaine mesure un nihilisme de surface qui transparaît dans *Lord Jim*, *La Chute*, et le *Maître de Pétersbourg*, puisque les errants mettent en marche une progression réellement active, certes masquée par l'apparent lâcher-prise sur une société dont les codes sont en désaccord avec eux.

Le paradoxe de leurs parcours respectifs réside en fait au creux de la puissance génératrice de souffrance que crée la confrontation humaine. Cette dernière, par la polysémie verbale, libère la capacité à responsabiliser les actes.

Jim doit se confronter aux autres pour expérimenter dans sa conscience l'impact de sa lâcheté. Clamence affronte ses propres démons au travers de ce déroulement quasi-pathologique du mot chargé du sens de la faute. Le Dostoïevski de Coetzee s'expose au danger en défiant Netchaïev.

Bakhtine n'hésite d'ailleurs pas à formuler cette nécessité vitale de la parole et du dialogue par cette sentence lapidaire : « Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête<sup>140</sup> ». Si Bakhtine parle instinctivement de dialogue apparent, il laisse entendre dans le même temps la somme de ce qui se joue en profondeur. Le souterrain de la confrontation humaine permet en un sens de faire émerger les diverses tonalités de l'âme du personnage. Notre corpus met en avant ce procédé verbal, dans la mesure où il expose aussi les changements comportementaux des individus en fonction de leur rapport à l'autre.

L'errance des personnages est donc clairement active, puisqu'elle s'organise principalement autour d'une quête de sens qui pourrait, à bien des égards, mener à celle, vitale, du salut. Par l'échange humain qui prend souvent la forme de la confrontation, les mots échangés, et surtout ceux prononcés, ouvrent la porte de la souffrance, dans la mesure où celle-ci ne saurait être strictement personnelle. Il faut en somme buter contre une autre conscience pour prendre véritablement la marque de la nôtre :

La recherche du mot personnel c'est, en fait, une recherche du mot non personnel, du mot qui est plus grand que soi, une aspiration à fuir ses propres mots à l'aide desquels on ne sait rien dire de substantiel<sup>141</sup>.

Cette auto-analyse doit se révéler par le biais d'autrui. C'est bien en libérant le mot de son appartenance à l'individualité qu'il acquiert, dans la douleur, la forme de son existence extérieure, ce qui reviendrait à dire, de son existence.

La souffrance permet donc le salut de l'errant qui se fraye un chemin au travers d'une altérité perçue comme compacte, envoyant tous les signaux d'une opacité impénétrable. Le travail de la confrontation à autrui rapproche ainsi paradoxalement le personnage d'une intériorité propre qu'il lui revient de déchiffrer. Les êtres en errance ne peuvent, en définitive, évoluer en solitaire. Le dialogue apparaît dès lors comme la manifestation la plus évidente de cette progression pourtant strictement personnelle. Pour Jakubinski, il participe même de cet éclatement de l'unité individuelle : « le monologue est, dans une certaine mesure, une forme linguistique artificielle, la langue révèle sa véritable essence dans le dialogue<sup>142</sup> ». Si la parole se libère au contact d'autrui, elle révèle dans le même temps la douleur même de l'être. Mais tout le paradoxe de la rencontre avec autrui se trouve justement dans la libération de cette parole, à la fois révélatrice

---

140. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 344.

141. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 370.

142. L. Jakubinski, « De la parole dialogale », in *Histoire, épistémologie, langage*, vol. 22, n° 1, 2000., p. 112.

d'émotion et destructrice de sens. Les errants de notre corpus, en affrontant la parole extérieure, opèrent ce double mouvement dont parle Bakhtine à propos des personnages dostoïevskiens.

L'arrachement de la parole à la réalité est destructeur pour elle-même ; elle s'étirole, perd sa profondeur sémantique et sa mobilité, sa capacité d'élargir et de renouveler son sens dans des contextes neufs et vivants ; pour tout dire, elle meurt en tant que parole car la parole signifiante vit en dehors d'elle-même, vit de son orientation vers l'extérieur<sup>143</sup>.

La parole, dès lors qu'elle est diffusée, devient elle-même un vecteur déterminant d'errance. Sans se substituer à l'être, elle tend de cette façon à renouer avec cet esprit où le trouble identitaire et positionnel rejoint le déroulement accidenté et douteux des intrigues données à voir. Nous sommes ainsi maintenus dans une forme de paradoxe relationnel, où l'errant se voit à la fois démuné face au mot qu'il prononce et libéré de son poids.

La forme romanesque moderne porte nos personnages vers une reconstitution du cosmos, tel qu'il est censé être représenté dans sa forme la plus originelle : elle guide en effet les rapports humains vers cette progression, en vue de faire éclater au grand jour les émotions qui lient foncièrement les hommes entre eux.

Le passé des dieux, demi-dieux, et héros, s'actualise dans les parodies et surtout les travestissements : il est rabaissé, représenté au niveau de l'actualité, dans son cadre habituel, dans le bas langage de son temps. C'est là, dans le comique populaire et non dans les hauteurs sublimes de l'épopée, qu'il faut chercher les véritables racines du roman<sup>144</sup>.

La forme romanesque de nos œuvres, convoquant ainsi l'errance dans sa propension à la progression active des personnages, permet grandement l'échange émotionnel. Souvenons-nous du dialogue final entre Marlow et sa fiancée dans *Heart of Darkness*<sup>145</sup>, autre œuvre majeure de Conrad, où le désamorçage de toute forme d'action arrive justement par la faiblesse de l'interactivité langagière, faisant du passage un moment ridicule, surjoué, vidé de tout son sens initialement tragique.

La rencontre avec l'autre, si elle est forcément synonyme de souffrance pour l'errant, doit se lire comme le signe le plus inattendu d'une quête de soi. Souffrir pour être sauvé,

---

143. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 171.

144. *Ibid.*, p. 456.

145. Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Flammarion, 1989, p. 200-201.

c'est avant tout, semblent dire nos œuvres, se confronter à la pensée, au mot, au souffle animé de l'autre. C'est aussi prendre le risque de périr par sa propre pensée, dès lors qu'elle s'échappe de la propriété, qu'elle est emportée au gré d'autres lèvres, d'autres mécanismes de pensée. Le danger de la responsabilité est tel qu'il entraîne celui, plus grand encore, de la pitié. Empathie perçue et ressentie dès lors comme l'accomplissement presque mécanique de ce qui est éprouvé à l'instant de la parole libérée par la souffrance.

La pitié se rattache au salut car elle opère un retour de contact humain. L'homme qui l'expérimente se retrouve ainsi touché à deux reprises par la douleur. D'abord, celle qui s'empare de lui lorsqu'il relâche les brides de son être profond par le mot ; ensuite lorsqu'il perçoit les symptômes de souffrance d'autrui, réagissant lui-même à cet échange, à la fois libre et contraint, que l'on nomme communément communication. La pitié se rattache aussi à cette marche vers le salut parce qu'elle permet en creuset de former un pont de souffrance entre les hommes : l'étymologie même du terme *religere* l'évoque, livrant ce qu'elle recèle de métaphysique, de surhumain. Ce qui dépasse les liens fondamentaux qui unissent peu ou prou les êtres dans la sphère sensible s'inscrit en ce sens, par-delà ce rapport strictement physique.

L'errant moderne, celui que l'on croise au sein de nos œuvres, est finalement celui qui renoue avec les origines fondamentales de l'homme. Il est en quelque sorte celui qui ramène vers le présent romanesque ces premières figures de l'humanité, révélant le retour cyclique des liens humains.

L'hypothèse d'une nouvelle errance prend tout son sens, dès lors qu'elle se rattache profondément à ces contours instinctivement reconnus par tous : les socles traditionnels ou religieux annonçaient déjà cette espèce de bride qui cimente toute forme de relation humaine.

Les figures de prophète ne font pas autre chose : elles servent, depuis les tréfonds de leur particularisme, de leur singularité qui les détache pourtant foncièrement du commun, à créer ces ponts indissociables d'un fondement de société.

De ce point de vue, Raskolnikov passerait volontiers pour un être dont le schisme pousse naturellement au paradoxe. Ni totalement animé d'un sentiment de pitié et de responsabilité face à la vie humaine, ni parfaitement détaché de celle-ci, il devient une véritable figure de l'errance. Ce qui le caractérise et le distingue en réalité des errants



modernes, c'est précisément cette volonté de refonder dans leur entièreté les bases de la société dans laquelle il évolue malgré lui. Notre corpus livre des personnages dont la quête vise à la reconnaissance personnelle, à l'inverse d'un Raskolnikov littéralement habité par le désir brûlant de justice.

Si la souffrance est un premier pas vers le salut de l'homme, c'est qu'elle porte en son sein les stigmates d'un châtement auquel Raskolnikov cherche précisément à se soustraire. Jim, Clamence, ainsi que le Dostoïevski de Coetzee, à travers leurs parcours chaotiques, cherchent *a contrario* à le subir. Que ce soit par la mort effective, par la prise de conscience violente – qui est, en soi, une forme de mort symbolique-, ou par l'auto-punition verbale que s'inflige le personnage de *La Chute*, tous ceux qui errent sont en définitive happés par une souffrance qui leur permet le salut.

Une douleur profonde, véritable blessure narcissique qui passe par l'affrontement d'une altérité, ne saurait pour autant les rapprocher en esprit de cette harmonie humaine tant espérée.

Dostoïevski avait déjà mis en lumière les rouages de ce cycle infernal de l'homme, incapable de voir en son semblable un sujet d'empathie.

Ce n'est pas dans les livres que le jeune Dostoïevski a appris que la Russie repose sur les quatre piliers qui soutiennent encore aujourd'hui l'Union soviétique ; [...] il a seize ans, il fait route vers Saint-Petersbourg, quand il voit un courrier impérial, pour hâter la troïka, marteler à coups de poing la nuque du cocher qui fouaille à coups de fouet les chevaux au galop : image quotidienne de la hiérarchie autocratique. Le tsar frappe de terreur ses serviteurs, qui frappent de leurs poings leurs esclaves, qui frappent de leurs fouets les chevaux<sup>146</sup>.

L'enfermement de l'homme dans la violence continue est un mécanisme que Dostoïevski, probablement touché par les scènes où le mal se fait relais du lien humain, ne manque pas d'exposer très largement au sein de ses œuvres. La pitié est absente du lien social parce qu'à l'origine, semble dire l'extrait, se trouve déjà le mal.

Raskolnikov, lui aussi étrangement hanté par les figures chevalines, martyrs par excellence, ressent cette empathie extrême au cours de l'un de ses rêves les plus intenses. Il ne parvient pas pour autant à se défaire définitivement de ce mal, originel, injecté tel un venin au plus profond de son être.

Clamence aura pitié trop tard. Jim, quant à lui, se rendra compte à la suite de l'épisode où sa passivité craintive a pris le dessus, des conséquences dramatiques de son

---

146. Claude Roy, Préface de *Souvenirs de la maison des morts*, Paris, Gallimard, 1977, p. 11.

geste sur sa propre personne. Le Dostoïevski de Coetzee ne prendra la juste mesure des choses que lorsque Pavel aura péri. Les personnages errants semblent ainsi se tenir à l'orée d'une prise de conscience, bien que tardive, des liens qui mettent en branle la machine sociale. Ils peuvent dès lors apparaître comme des figures charnières, inscrites dans un siècle où les rapports inter-humains semblent jouer leurs toutes dernières cartes. L'ère moderne serait en quelque sorte à la fois celle d'une prise de conscience sérieuse et celle, plus active, d'une profonde remise en question des mécanismes humains liés à la responsabilité de l'homme face aux autres, dont la souffrance par l'altérité serait à ce titre le symptôme le plus criant.

## **II. DES ERRANCES AUX STRATIFICATIONS DIVERSES : CAUSES ET CONSÉQUENCES DES TRAJECTOIRES**

Le choix de nos œuvres contemporaines peut, au premier abord, apparaître étonnant car avant tout disparate. En effet, il convient de souligner à quel point les intrigues soumises à l'étude, les trajectoires individuelles que nous nous proposons de sonder, semblent à première vue tout à fait différentes. Pourtant, de nombreux points communs émergent tour à tour, au fil des lectures, au détour d'épisodes révélateurs. Il semble en outre important de mettre en exergue les fils rouges de notre étude qui permettent aux œuvres de se dérouler selon une logique particulière, dans le même temps qu'ils annoncent les balises d'une lecture orientée. Si nos errants se présentent à première vue à l'opposé les uns des autres, il conviendrait de voir en leurs trajectoires un véritable socle commun, qui semble les unir dans une quête au premier abord floue, difficilement distinguable, parfois impalpable malgré de trompeuses apparences. Il apparaît dès lors essentiel de tenter, pour mieux cerner et saisir les enjeux de ces errances, de mettre en lumière la façon dont celles-ci se font jour.

*Lord Jim*, *Le Maître de Pétersbourg*, et *La Chute* peuvent tout à fait se lire comme des romans de la solitude, de l'errance et, dans une certaine mesure, de l'héroïsme. Ce qui importe avant tout, nous semble-t-il, est de pouvoir, dans une logique comparatiste, démêler de manière précise tous les ressorts complexes qui constituent la dynamique individuelle mise en marche par nos auteurs, afin de dresser une sorte de « portrait-robot » de l'errant moderne, de Conrad à Coetzee.

### **A. ERRANCE SPATIALE, ERRANCE MENTALE : DES DIFFÉRENCES POUR UNE UNIFORMITÉ : UN PANORAMA DE LA FIGURE DE L'ERRANT**

Les œuvres soumises à l'étude sont toutes empreintes du sceau du mouvement, à la fois extérieur (les expéditions et voyages chez Conrad, l'exil chez Camus, l'arrivée à Saint-Pétersbourg chez Coetzee) et intérieur (les personnages présentent en effet une intériorité très puissante). Il convient pourtant d'observer comment ces trajectoires peuvent, dans un premier temps, être perçues comme telles, et dans un second temps, pourquoi elles doivent être assimilées à de véritables errances.

## 1. L'errance spatiale comme dynamique principale des œuvres, une transmutation de l'espace littéraire en espace de l'errance

Ce qui caractérise fondamentalement et au premier abord les œuvres se situe, de manière visible, au creux même des parcours donnés à voir : si l'on considère nos trois romans, on s'aperçoit bien vite de l'importance de l'élément spatial. C'est en quelque sorte comme si la dimension spatiale, fortement présente dans les romans, concourrait à la formation d'une véritable « image » retenue en esprit, comme si, dans une certaine mesure, elle parvenait à elle seule à dessiner les contours des destinées qui sont mises en exergue.

Les mouvements opérés par les personnages de nos romans apparaissent en effet avant tout comme nécessaires à la réalisation, réel tissage complexe et entremêlé, des intrigues constitutives de la narration.

Dans *Lord Jim*, le mouvement narratif tout entier dépend des déplacements du personnage. Pas d'intrigue sans voyage, semble nous dire Conrad au travers des innombrables péripéties romanesques vécues par le personnage, qui constituent principalement son errance physique. Les nombreux ports dans lesquels il passe sans s'attarder figurent comme autant de points d'ancrage où l'âme, véritablement romantique, de ce personnage aux allures d'anti-héros, puise les ressources nécessaires à la survie de son rêve – son idéal pourrions-nous dire – d'honneur. L'errance spatiale, physique, fondamentalement matérialisée par cette présence écrasante dans la première partie du roman des descriptions de lieux fugaces, jamais véritablement apprivoisés ni trop longtemps étudiés, amène délibérément Conrad à poser les jalons d'une autre forme d'errance, intime cette fois, qui tranche en apparence avec celle qui caractérise les pas perdus de Jim.

Conrad souligne lui-même dans la préface de *Lord Jim* que le texte lui échappe d'une certaine façon des mains : « *When this novel first appeared in book form a notion got about that I had been bolted away with*<sup>147</sup>. » La liberté textuelle est présente, dès lors, dans sa propension à l'évasion : « *I perceived that the pilgrim ship episode was a good starting-point for a free and wandering tale*<sup>148</sup>. »

---

147. Joseph Conrad, « Author's note » in *Lord Jim*, op.cit.

148. *Ibid.*

L'errance physique apparaît dès lors à la fois comme point d'appui strict de l'intrigue, irréfutablement nécessaire au bon déroulement de celle-ci (au fond, sans errance, il n'y a à proprement parler aucune marque de la culpabilité de Jim tentant inlassablement de cacher sa honte) et paradoxalement comme repère spatial. Si Jim est à la fois partout et nulle part, c'est présentement sa propension à être « en quête » qui est mise en lumière.

*La Chute* ne manque pas d'indices permettant de nous faire voir l'œuvre toute entière dans sa dimension spatiale. Si le narrateur, Jean-Baptiste Clamence, vient de Paris, on apprend cependant très vite dans le récit de quelle manière il est arrivé à Amsterdam, élément narratif qui a son importance puisqu'il permet d'emblée de placer le personnage dans une catégorie bien particulière : celle de l'exilé. Son errance physique ne se trouve pourtant pas vraiment là où elle peut paraître au premier abord. En effet, dès les premières pages du roman, Camus nous offre de savoureuses descriptions d'une ville qui prend vite des allures de ville fantôme, inspirant au fond une certaine méfiance, sous la plume de l'auteur. Certains passages nous confortent ainsi dans cette impression que l'espace qui l'entoure recèle une multitude de signes non pas vraiment annonciateurs, plutôt révélateurs en réalité, d'une errance spatiale répercutée sur le plan de l'intime :

J'aime ce peuple, grouillant sur les trottoirs, coincé dans un petit espace de maisons et d'eaux, cerné par des brumes, des terres froides, et la mer fumante comme une lessive. Je l'aime, car il est double. Il est ici, et il est ailleurs<sup>149</sup>. »

L'extrait révèle le caractère d'un lieu aux reflets trompeurs, l'apparent bien-être, le confort superficiel ne masquent que trop illusoirement les marques d'un espace clos, presque étriqué, bordé par les barrières implacables de la nature. L'élément aquatique, ici mis au pluriel, renforce en sourdine la réelle et profonde ramification insidieuse des limites qui cantonnent le lieu.

L'image de la fluidité apparaît elle aussi trompeuse, jusque dans ses variations en brume, en fumée, maintenant la description dans cet univers restreint. « Il est ici et il est ailleurs » dit Clamence. La spatialité des lieux se configure ainsi à la fois au niveau strictement local et sur un plan autrement plus large :

Ils marchent près de nous, il est vrai, et pourtant, voyez où se trouvent leurs têtes : dans cette brume de néon, de genièvre et de menthe qui descend des enseignes rouges et vertes. La Hollande est un songe, monsieur, un songe d'or

---

149. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 16.

et de fumée, plus fumeux le jour, plus doré la nuit, et nuit et jour ce songe est peuplé de Lohengrin comme ceux-ci, filant rêveusement sur leurs noires bicyclettes à hauts guidons, cygnes funèbres qui tournent sans trêve, dans tout le pays, autour des mers, le long des canaux. Ils rêvent, la tête dans leurs nuées cuivrées, ils roulent en rond, ils prient, somnambules, dans l'encens doré de la nuit, ils ne sont plus là<sup>150</sup>. »

La vision quelque peu romantique fait la lumière sur un paradoxe : si les habitants, premier rapport d'altérité du narrateur qui vit seul et reclus, paraissent enfermés dans une sorte de cocon urbain, c'est bien pourtant la matérialité même de cet espace restreint qui permet l'évasion, l'errance heureuse de ces êtres qui semblent plus enivrés par les nuées d'encens – on note par ailleurs la tournure quasi-mystique qui lui est attribuée – que par le genièvre, qui apparaît ainsi comme le pendant « terrestre » (celui qui permet l'envol) de l'encens doré. La référence à Lohengrin, personnage mythique, fils de Perceval, symbolisant sans doute pour Wagner la solitude et l'isolement de l'artiste, appelle aussi un commentaire : l'antonomase étend ici la référence sémantique à tous les habitants. Nous pourrions dans une certaine mesure y voir la projection d'une identité déjà empreinte d'errance, grimée sous les traits incertains du mouvement joyeux et dynamique.

Si le narrateur perçoit dans les tours et détours obstinément cycliques des habitants la portée insidieusement négative, voire mortelle d'un interminable mouvement (les cygnes funèbres annoncent cette déchéance dans le même temps qu'ils viennent rappeler l'opéra de Wagner), c'est en quelque sorte qu'il tend, dans une certaine mesure à opérer, de manière très précoce dans le texte, un parallèle avec l'altérité. Son errance personnelle n'en est pas moins dangereuse, la comparaison permet cependant une mise en exergue symbolique d'une ressemblance humaine et, pourrions-nous dire, universelle.

La spatialité concentrique d'Amsterdam apparaît dans *La Chute* comme constitutive de la charpente de l'œuvre mais également comme le sceau de l'errance elle-même, directement rattachée au narrateur :

Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure<sup>151</sup>. »

---

150. *Ibid.*, p. 17.

151. *Ibid.*, p. 18.

Tout se passe comme si l'interaction entre le lieu – relatif à l'errance par excellence puisque appréhendé de l'extérieur – et l'intériorité même du narrateur prenait véritablement forme signifiante à travers cet extrait imagé. On voit bien de quelle manière s'organise le resserrement : progressivement, procédant par étapes, il s'opère essentiellement à travers le prisme du mal, la référence à l'enfer apparaissant particulièrement éloquente. Il s'agit bel et bien d'un parcours physique voué à l'éternel recommencement, ressemblant ainsi à celui du narrateur qui ne cesse d'errer à travers la ville (il en connaît d'ailleurs tous les recoins) avec pour seul repère spatial (véritable repère scénique) le *Mexico*.

La spatialité que l'on découvre au début du roman semble agir dans toute sa portée proleptique, dans la mesure où elle préfigure l'autarcie progressive du narrateur qui finit totalement reclus dans sa chambre.

Les cercles infernaux rétrécissent la ville et montrent ainsi les lieux du texte, aussi sommaires soient-ils, comme les indices d'une perdition menant à l'errance :

*A similar point could be made about Clamence's references to the loss of the light, to the fact that we are too dirty to enter the Greek Islands, to the doves which never come or to the lost peace of the island of Cypango. These all refer to the inaccessible dream-worlds of pre-lapsarian innocence which haunt subjectivity. They do not, of course, all have associations with Dostoesky and some are related clearly to Camus's own history of delusions about his period of Algerian "innocence" and pacifism but they all converge to underline the impossibility of grace or escape for Clamence, "la créature solitaire, errant dans les grandes villes"<sup>152</sup>...*

Si l'errance, à première vue spatiale, apparaît essentielle et constitutive des structures romanesques qui nous intéressent ici, il en va de même dans l'œuvre de Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg*, d'abord parce que le but premier du personnage, un Dostoïevski revisité par l'auteur, est de revenir sur les traces de son fils adoptif Pavel, mort à Saint-Pétersbourg dans des circonstances mystérieuses. L'errance spatiale dans le roman semble ainsi concourir, sorte de nécessité, à la récolte d'informations concernant Pavel. Les ruelles inlassablement arpentées, les passages sombres et étroits par lesquels le personnage passe tout au long du roman sont autant de marques d'une errance spatiale dont les efforts convergent tous vers un but bien précis. En même temps, les nombreux tours et détours largement décrits permettent une réelle matérialisation de l'angoisse de

---

152. Ray Davinson, *Camus, The challenge of Dostoevsky*, University of Exeter Press, 1997, p. 179.

la recherche qui se mue inévitablement en errance. A ce titre, l'*incipit* du roman apparaît particulièrement éloquent :

*The third floor of No. 63 is a warren of interconnecting rooms giving off from a landing at the head of the stairs. He follows the girl down a dark, hook-shaped passageway that smells of cabbage and boiled beef, past and open washroom, to a grey-painted door which she pushes open. They are in a long, low room lit by a single window at head-height. Its gloom is intensified by a heavy brocade on the longest wall. A woman dressed in black rises to face him<sup>153</sup>.*

Ici, la description du lieu recherchée intervient, nous l'avons dit, au tout début du roman. Pourtant, la grille de lecture semble truffée d'indices qui semblent diriger le personnage vers un brouillage véritable et complet de la trajectoire. Tout concourt en effet à écarter du champ romanesque la moindre trace de transparence, faisant ainsi du lieu de vie de Pavel, pourtant dévoilé *in medias res*, une zone où se lit à l'avance l'errance spatiale du père. La pénombre évoquée, puis renforcée par la présence d'une lourde étoffe (élément faussement banal, appartenant à la vie quotidienne, ramenant ainsi le lieu de la représentation à venir vers la sphère quotidienne et intime) met symboliquement en évidence les difficultés que rencontrera le personnage. Dans le même temps, la référence au dédale, celle qui ne dit pourtant jamais son nom, nous place d'emblée dans une configuration de l'errance, dans sa propension à éveiller le lien qui unit viscéralement récit mythologique et lien filial dont il est ici principalement question.

En effet, il semble y avoir deux strates de compréhension possibles et peut-être parfaitement compatibles, à cette référence. Il s'agit dans un premier temps du dédale au sens commun qui attire notre attention et permet le glissement sur le strict plan du sens : l'annonce de recherches errantes, profondément labyrinthiques, est dès lors mise en évidence.

Si l'on se penche néanmoins sur le sens véritablement mythique de Dédale, il apparaît clair que l'extrait préfigure du rapport entre le père et le fils, du lien qui tour à tour les

---

153. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 2.

« Le troisième étage du 63 est un dédale de pièces qui communiquent entre elles et auxquelles on accède par un palier, en haut de l'escalier. Suivant son guide le long d'un couloir obscur, coudé, qui sent le chou et le bœuf bouilli, il passe devant un cabinet de toilette ouvert et parvient à une porte peinte en gris que la fillette ouvre d'une poussée. Ils sont dans une pièce au plafond bas, tout en longueur, qu'éclaire une seule fenêtre placée à hauteur d'homme. La pénombre est encore accrue par la lourde étoffe à motifs en relief qui couvre le mur le plus long. Une femme vêtue de noir se lève à son approche. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 8.



unit et les sépare, du sentiment de culpabilité éprouvé par le père, de la déchirure qui finit par les séparer. On se souvient des mots de Dédale :

*Terras licet. Inquit et undas obstruat.  
Et caelum certe patet ; ibimus illac :  
Omnia possideat, non possidet aera minos*<sup>154</sup>

C'est véritablement dès le début que se joue toute la propension tragique de l'œuvre. On pourrait aisément identifier le Dostoïveski du roman au personnage mythologique et, dans le même temps, opérer en esprit un glissement identitaire d'Icare à Pavel. Tout se passe comme si ce que nous pourrions appeler l'errance filiale qui se joue dans l'œuvre se lisait à la lumière du mythe familial, selon le schéma de Lévi-Straus<sup>155</sup>, et prenait véritablement pour appui le cadre d'une spatialité en tous points liée à l'errance.

Le personnage ne reconnaît guère les lieux qu'il traverse tout au long d'une quête de vérité qui se mue progressivement au fil du récit ; ses pas apparaissent en permanence maladroitement guidés, faiblement inspirés. On note ainsi de nombreux passages qui soulignent la perte de repères, parfois totale, d'un individu tentant désespérément de s'extirper d'une sphère dans laquelle il est malgré tout contraint de rester par devoir.

Comme dans *La Chute*, les lieux fréquentés sont aussi le siège de l'angoisse :

*"There!" Says a voice behind him.  
He turns on of the girls is pointing to a small door on his left. "Through there!"  
He passes into an alleyway walled off from the street. An iron staircase leads to the floor above. He hesitates, then ascends.  
He finds himself in a dark passage smelling of cocking. From an upper floor comes the sound of a scratchy violin playing a gipsy tune. He follows the music up two more flights to a half-open garret door, and knocks*<sup>156</sup>.

Les gestes opérés par le personnage apparaissent semblables les uns aux autres lorsqu'il s'agit de suivre quelqu'un ou quelque chose. Ici, ce sont les sens qui sont sollicités et qui mènent jusqu'à la rencontre de la Finnoise.

---

154. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 185-187.

« Que les terres et les ondes / me fassent obstacle, soit ! Mais le ciel reste ouvert. Nous irons par là ; / Minos peut bien maîtriser tout, il n'est pas maître de l'air. »

155. Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949.

156. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 95.

« "Là !" lance une voix derrière lui. Il se tourne. Une des jeunes filles lui indique une petite porte sur sa gauche. "Par là !" Il gagne une venelle qu'un mur coupe de la rue. Un escalier métallique conduit à l'étage supérieur. Il hésite, puis le gravit. Il se trouve dans un couloir sombre qui sent la cuisine. Plus haut, on entend le son d'un crincrin qui joue un air tzigane. En suivant la musique, il monte encore deux volées, parvient à la porte entrouverte d'une mansarde, frappe. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 105.

L'odorat, l'ouïe participent ainsi de ce fluet éclairage nécessaire au personnage. L'interjection « Là ! » puis « Par là ! » révèle d'une certaine manière l'impossibilité pour le personnage de percevoir ces repères spatiaux ; ce sont ainsi des bribes de repères qui sont livrés, à peine formées dans un flottement de voix. Le brouillage des repères, forçant le personnage à avancer par son instinct (une voix inconnue le guide, une odeur de cuisine lui permet de se situer) révèle dans le même temps la forme, à proprement parler errante, du parcours individuel dans *Le Maître de Pétersbourg*.

Nous l'avons vu, les trois récits dont il est question ici apparaissent, sur le strict plan de la forme narrative qu'ils prennent, comme véritablement annonciateurs d'une errance spatiale éprouvée par les personnages. Il semblerait à ce titre pertinent de cerner en leur sein même la dynamique qui semble régir leur énergie narratologique ainsi que le ciment sémantique, essentiel aux structures de fond et de forme. Il apparaît dans un premier temps important de poser les jalons qui dessinent les cadres narratifs de nos œuvres, afin de pouvoir mettre en lumière comment l'espace textuel semble se muer, par associations et glissements, en véritable espace de l'errance.

Si l'on se place du point de vue de Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, on voit bien de quelle manière les êtres correspondent, avec une certaine harmonie, à un espace à la fois strictement textuel et, au-delà, réellement littéraire. Citons Blanchot :

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace aussi, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien être que l'illusion de l'avoir atteint<sup>157</sup> »

Le frontispice de *L'Espace littéraire* nous renseigne sur ce « centre » qui prend au fur et à mesure et en corrélation avec le déroulement textuel, des formes et des positions variées. C'est bel et bien de focalisation centrale dont il est question dans nos œuvres, puisqu'il s'agit de « suivre » un individu, qui porte manifestement en lui les stigmates, plus ou moins visibles, de l'errance, sans que le rapport à l'altérité ne soit jamais écarté du récit. Si l'espace littéraire, selon le schéma de Blanchot, apparaît plus comme un concept, à la fois caractérisé par des bornes normatives et propice à une certaine

---

157. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 9.

malléabilité qui fait fi des lois temporelles, alors les romans qui nous intéressent ici semblent bel et bien présenter ces caractéristiques.

Qu'il s'agisse de la transparence du matériau textuel (on le voit chez Coetzee notamment, lorsque le personnage est décrit jusque dans des situations particulièrement intimes) ou de la « capacité » des textes à s'élargir afin de donner lieu à « l'événement » dont parle Blanchot (le texte de Camus semble, à bien des moments, s'étendre et s'étirer pour enfin donner lieu aux révélations finales de Clamence, constituant véritablement l'événement narratif), nos œuvres mettent en exergue de nombreuses variations de ce que peut être l'espace littéraire. Pour autant, le questionnement, toujours en rapport avec cette notion principale d'espace de l'errance doit permettre de tisser les liens qui unissent en sourdine les concepts d'individu et d'espace.

C'est ainsi que nous serions peut-être tentés de voir dans l'espace des romans cette déformation de l'errance qui caractérise sur le plan formel les trajectoires de nos personnages. Si le centre des intrigues est sans cesse mouvant, il détermine les bornes de l'espace narratif dans le même temps qu'il permet aux êtres, comme par effet de projection, cette mouvance.

Il faut certes avant tout distinguer clairement espace narratif et espace littéraire. La « rupture » opérée apparaît d'autant plus essentielle qu'elle nous permet dans un second temps de dégager véritablement l'espace de l'errance en lui-même. La littérarité des œuvres soumises à l'étude peut être plutôt perçue comme espace littéraire car elle contient en son essence même les marques fondatrices de l'élargissement de ce que nous pourrions appeler la « caméra narrative ».

Tout, en effet, concourt à la formation d'un véritable espace : les intrigues sont avant tout empreintes du mouvement physique. Jim, Clamence et Dostoïevski sont indéniablement des êtres en mouvement perpétuel. Leurs parcours semblent viscéralement liés à leurs quêtes respectives, même lorsque celles-ci n'apparaissent pas forcément évidentes au premier abord.

L'espace narratif est quant à lui défini par Tadié comme « le lieu où se distribuent simultanément les signes, se lient les relations et dans un texte, l'ensemble des signes qui présentent un effet de représentation<sup>158</sup>. » Ce sont bien les fonctions primaires du texte qui sont contenues au sein d'un tel espace.

---

158. Jean-Yves Tadié, *Poétique du récit*, Paris, PUF, 1978, p. 47.

Nos espaces textuels semblent produire un « effet de réel<sup>159</sup> », parce qu'ils se construisent de l'intérieur et projettent sur la scène les produits de leurs quêtes intimes.

Le plan strictement typographique, dans sa capacité à révéler les contours de forme, peut appeler certains commentaires qui indiquent déjà de quelle façon les espaces narratifs, dans leurs configurations, tendent à coïncider avec l'espace littéraire de l'errance.

La spatialité chez Conrad nous renseigne sur l'errance du personnage de Jim à l'aide d'un certain nombre de stratifications complexes de sens. Puisqu'il est ici question de l'errance spécifiquement physique, il apparaît important de mettre en évidence la structure ainsi que l'enchevêtrement des chapitres du roman. On note tout d'abord un déséquilibre apparent de la répartition de ces derniers, si l'on se réfère strictement à l'évolution de l'intrigue principale (celle qui concerne la quête du « rachat » de la faute). L'événement déclencheur intervient en effet relativement tôt (chapitre 3), pour se décliner longuement lors des chapitres suivants. La prise en charge du récit par Marlow, immédiatement après l'épisode du tribunal, met davantage en lumière un découpage plutôt hétéroclite de l'espace narratif.

L'énonciation, de plus en plus stratifiée, tend ainsi à se complexifier au fil du récit, en superposant sans cesse plusieurs strates de discours, mêlant indistinctement analepses et prolepses, faisant intervenir des personnages jusque ici inconnus sans plus de présentation, jouissant de manière de plus en plus anarchique de l'espace qui, non plus véritablement contenant, apparaît progressivement comme contenu. Tout se passe en réalité comme si le flot des paroles, qu'elles soient rapportées ou livrées dans l'immédiat du discours, permute, au fur et à mesure, d'un simple rôle de vecteur de sens à une sorte de matériau palpable.

Considérons le chapitre 13 de *Lord Jim* : on y retrouve tous les effets de brouillage des pistes auparavant lancées par l'auteur, dans la mesure où Marlow ne cesse d'opérer de furtives intrusions dans le passé, dans le même temps qu'il laisse entrevoir au lecteur des bribes du futur. Si de nouveaux personnages sont brutalement introduits dans l'espace textuel, c'est semble-t-il pour alimenter de plus belle la charge informative du discours :

---

159. Roland Barthes, « L'Effet de réel » in Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Littérature et Réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 89.

*And then at the moment of taking leave he treated me to a ghastly muddle of dubious stammers and movements, to an awful display of hesitations. God forgive him-me! He had taken it into his fanciful head that I was likely to make some difficulty as to shaking hands. It was to awful for words. I believe I shouted suddenly at him as you would bellow to a man you saw to walk about over a cliff; I remember our voices being raised, the appearance of a miserable grin on his face, a crushing clutch on my hand, a nervous laugh. The candle spluttered out, and the thing was over at last, with a groan that floated up to me in the dark. He got himself away somehow. The night swallowed his form. He was a horrible bungler. Horrible. I heard the quick crunch-crunch of the gravel under his boots. He was running. Absolutely running, with nowhere to go to. And he was not yet for-and-twenty<sup>160</sup>.*

La fin du chapitre condense toute l'énergie accumulative du procédé, somme toute très conradien, d'emboîtement à la fois symbolique et sémantique des actions retranscrites. On le voit très clairement dans l'extrait, la dynamique tendue du rapport entre les deux hommes est décrite depuis le point de vue strict de Marlow. Cependant, la scène décrite est nourrie en permanence par des apports extérieurs au point de vue absolument formel : ce sont manifestement les sens physiques du narrateur qui permettent de catégoriser sur le plan de la signification pure l'épisode qu'il relate. La vue dans un premier temps, puis rapidement l'ouïe, accélèrent le processus de reconnaissance de l'errant dans l'esprit de Marlow. Des sensations convoquées à la formation d'un espace narratif qui font peut-être aussi dire au narrateur qu'il est « un des nôtres ».

Tout se passe en fait comme si l'enrichissement progressif mais rapide du texte en apports externes permettait de changer le lieu du récit en espace littéraire. En outre, le jeu d'ombre et de lumière, cher à Conrad, intervient lui aussi à un moment-clé de l'extrait : celui de la prise de conscience de Marlow de cette caractéristique de l'errance de Jim : « *he was running with nowhere to go* ». Si la chandelle s'éteint brusquement lorsque Jim quitte la pièce, l'espace symbolique des ténèbres présente une corrélation de

160. Joseph Conrad, *Lord Jim*, op. cit., p. 120.

« Et alors, au moment de prendre congé, il m'offrit le spectacle d'une affreuse confusion de gestes et de balbutiements incohérents, d'une épouvantable valse-hésitation. Dieu lui pardonne – et à moi aussi ! Il s'était mis dans sa tête imaginative que j'allais probablement faire des manières pour lui serrer la main. C'était indiciblement affreux. Je crois bien que je me mis tout d'un coup à lui parler très fort comme on beuglerait pour arrêter un homme que l'on verrait sur le point de marcher dans le vide au bord d'une falaise ; je me souviens du son de nos voix dont le ton montait, du misérable sourire qui apparut sur son visage, de la forte étreinte qui me broya la main, de son rire nerveux. La chandelle s'éteignit dans un crachotement, et la scène s'acheva enfin sur un gémissement qui monta jusqu'à moi dans l'obscurité. Il parvint à trouver son chemin tant bien que mal. Sa silhouette indistincte s'enfonça dans la nuit. Quel effroyable gâcheur c'était ! Effroyable. J'entendis le rapide crissement du gravier sous ses chaussures. Il courait. Ni plus ni moins, il courait, lui qui n'avait nulle part où aller. Et il n'avait pas encore vingt-quatre ans ! » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), op. cit., p. 194-195.

sens assez étroite avec le destin même du personnage, ce qui fait insidieusement glisser l'espace du récit pur vers la sphère plus dense de l'errance.

*La Chute* offre un espace narratif qui tend à la distension, principalement parce que le personnage qui occupe la scène tout au long du roman l'habite véritablement. Dès les premières pages, Clamence endosse sans détour le rôle du guide en proposant à son « invité » de découvrir avec lui les moindres recoins de la ville.

La rupture entre discours, paroles prononcées et actions véritables n'a jamais lieu. La spatialité est bel et bien associée dès le départ au mouvement même de Clamence, jusque dans les détours errants de sa pensée. Lorsque, seul chez lui, le personnage se terre également en esprit dans le fourvoiement de sa faute passée, l'espace qui l'entoure, ce « centre » qui se déplace progressivement au fil du texte, retrouve une sorte de concentricité originelle :

Regardez, la neige tombe ! Oh, il faut que je sorte ! Amsterdam endormie dans la nuit blanche, les canaux de jade sombres sous les petits ponts neigeux, les rues désertes, mes pas étouffés, ce sera la pureté, fugitive, avant la boue de demain. Voyez les énormes flocons qui s'ébouriffent contre les vitres. Ce sont les colombes, sûrement. Elles se décident enfin à descendre, ces chéries, elles couvrent les eaux et les toits d'une épaisse couche de plumes, elles palpitent à toutes les fenêtres. Quelle invasion ! Espérons qu'elles apportent la bonne nouvelle. Tout le monde sera sauvé, hein, et pas seulement les élus, les richesses, et les peines seront partagées et vous, par exemple, à partir d'aujourd'hui, vous coucherez toutes les nuits sur le sol pour moi. Toute la lyre quoi.<sup>161</sup>

On le voit bien, toute la fin du texte annonce cette « chute », déjà depuis longtemps programmée. L'espace purement narratif parvient ici au point de resserrement du « centre » autour de l'individu : l'espace du dehors apparaît encore plus lointain, presque inatteignable, tandis que la symbolique du lieu décrit s'attache à renforcer ce gel des distances à travers l'image récurrente de la neige.

Si les éléments de la description viennent de loin, ils sont fatalement caractérisés par leur mouvement descendant. Tout se passe en quelque sorte comme si l'espace lui-même tendait à se concentrer autour du personnage, dans une dynamique globalement circulaire.

En réalité, l'espace du texte devient véritablement espace d'errance lorsque Clamence se retrouve comme encerclé par tous les symboles extérieurs, qu'ils soient naturels ou

---

161. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 151.

non, de son errance. Ainsi, la neige qui tombe, les colombes qui descendent (enfin), l'énonciateur, sommé de se coucher, apparaissent comme autant de points qui permettent le resserrement du centre dans le même temps qu'ils révèlent la situation de Clamence. En outre, la description indique également que l'on pénètre là dans le champ de l'espace personnel du narrateur. En effet, la référence au lyrisme est double et peut se lire à deux niveaux différents : d'une part, cette vision quelque peu teintée de lyrisme (on note la comparaison des flocons aux colombes, ou les tournures poétiques utilisées par l'auteur) tandis que d'autre part, l'expression « la lyre, quoi » amène vers une piste paradoxale : elle préfigure bien de ce retour absolu au « moi », constitutif du lyrisme premier, et met aussi l'accent sur l'image d'ouverture extrême de la constellation. Celle-ci met définitivement en exergue le paradoxe de l'espace de l'errance du narrateur : à la fois ensemble organisé et structuré s'étendant à l'infini et forme aux contours inquiétants, elle peut représenter l'espace qui raconte l'errance, entre perdition et liberté.

*Le Maître de Pétersbourg* présente également un espace narratif en corrélation avec une certaine forme d'espace de l'errance. Tout converge dans le texte vers la quête du personnage, prenant avec elle, les formes les plus variées :

*Visions that come and go, swift, ephemeral. He is not in control of himself. Carefully he pushes paper and pen to the far end of the table and lays his head on his hands. If I am going to faint, he thinks, let me faint at my post. Another vision. A figure at a well bringing a pan to his lips, a traveller on the point of departing; over the rim, the eyes already abstracted, elsewhere. A brush of hand over hand. Fond touch. Goodbye old friend! And gone*<sup>162</sup>.

L'extrait met en lumière la constante interaction dans l'œuvre entre espace du dedans (l'intériorité même du personnage qui se dit au travers du discours narratif omniscient) et espace du dehors. Il montre néanmoins de quelle manière les visions, récurrentes dans le texte, semblent, à bien des égards, endosser le rôle médiateur entre ces deux espaces et peut, dans une certaine mesure, apparaître comme le lieu-dit de l'espace errant, endroit stratégique par excellence où se joue finalement de la manière la plus exacerbée qui soit, tout l'enjeu de l'errance intérieure du personnage. Les visions, par leur

162. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 53.

« Visions qui surgissent et s'effacent, rapides, éphémères. Il n'a pas le contrôle de lui-même. D'un geste soigneux, il pousse le papier et la plume de l'autre côté de la table et pose sa tête sur ses mains. Si je dois m'évanouir, se dit-il, que je m'évanouisse à mon poste. Encore une vision. Un personnage au bord d'un puits qui porte une écuelle à ses lèvres, un voyageur sur le point de partir ; il a passé outre, les yeux déjà lointains, ailleurs. Une main en effleure une autre. Contact affectueux. "Au revoir, mon vieil ami !" "Et le voilà parti. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 61.

complexité, leur violence, leur diversité, brouillent en effet les directions de sens que devraient normalement prendre les ramifications spatiales du récit. Elles concourent ainsi à élargir et développer cette spatialité en se maintenant toujours entre univers intérieur et extérieur.

Nous l'avons vu, nos œuvres, par leur propension à contenir en leur sein des trajets de l'errance, semblent également délimitées par de véritables espaces errants.

L'espace littéraire de nos romans apparaît ainsi peuplé d'allégories étranges, porteuses en un sens d'une ouverture, parfois totalement anarchique, des lieux dans lesquels les errants évoluent. La notion philologique de « chronotope », empruntée à Mikhaïl Bakhtine<sup>163</sup> est à de nombreuses reprises mise à mal à travers nos trois textes, si elle « fond les indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret<sup>164</sup> » et si elle demeure ce « centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman ». L'espace de l'errance des romans soumis à l'étude se manifeste et s'impose comme véritable norme fondatrice et régulatrice, et semble constituer le cadre essentiel des récits, figurant à la fois comme contenant et contenu, alliant invariablement fond et forme, faisait finalement émerger en surface la complexité paradoxale mais harmonieuse des parcours de l'errance.

## **2. L'errance mentale comme révélatrice d'un parcours de la perte effective : pour une quête inattendue d'un au-delà fantasmé**

Les personnages de nos romans sont également caractérisés par l'errance intérieure. C'est en effet le surgissement du moi profond qui permet de sonder véritablement les contours, parfois altérés, de leurs pensées intimes, mais aussi et surtout de leurs univers mentaux respectifs.

L'errance mentale se grime très souvent dans l'œuvre de Coetzee sous les traits de la folie. Plus précisément, nous pourrions parler de *limites* de la folie puisque les retours à la réalité, à la raison, interviennent toujours à la fin d'une crise d'épilepsie ou d'une vision hallucinée. C'est pourtant bien l'épouvantail de la folie, sa menace effective, qui s'agite au loin lors de tels épisodes, récurrents, parfois évoqués avec une violence extrême, et qui semble guetter le personnage du *Maître de Pétersbourg*.

---

163. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

164. Gardes-Tamine, J / Hubert, M-C : *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 35- 36.



L'errance mentale apparaît d'une certaine manière dans le texte comme le pendant intérieur de l'errance physique, dans la mesure où elle se manifeste principalement lors de moments qui préfigurent justement de la totale perte de repères au sein même de la grille de lecture du monde telle qu'elle est livrée au personnage.

*His son is inside him, a dead baby in an iron box in the frozen earth. He does not know how to resurrect the baby or – what comes to the same thing – lacks the will to do so. He is paralysed. Even while he is walking down the street, he thinks of himself as paralysed. Every gesture of his hands is made with the slowness of a frozen man. He has no will; or rather his will has turned into a solid block, a stone that exerts all its dumb weight to draw him down into the stillness and silence<sup>165</sup>.*

L'épisode intérieur décrit ici fait directement écho à celui de la visite au cimetière. On note de quelle manière la référence à la matérialité morbide (le corps inerte du jeune homme, rapetissé en corps de bébé) est ravivée en esprit par le rituel de l'enterrement. La boîte métallique fait figure d'objet médiateur entre monde effectif et monde mental, dans la mesure où il se charge d'assurer la corrélation cognitive du geste même d'enterrement, perçu ici comme enfermement. On note ainsi comment la métaphore du gel se file tout au long de la progression textuelle, jusqu'au travers des pas incertains de l'homme, paralysé. Le glissement sensoriel s'opère depuis le fait strictement physique (la froideur de la boîte métallique, chargée d'une forte symbolique morbide) jusque dans l'esprit même du personnage, en passant par les gestes qu'il engage mécaniquement. Tout se passe en fait comme si l'individu faisait un instant figure de médiateur de symboles, puisqu'il apparaît, lors de cet épisode par exemple, à la fois comme vecteur et récepteur de toute la portée symbolique de l'objet en question.

L'errance mentale se lit ainsi d'une façon particulière dans *Le Maître de Pétersbourg*, s'inscrivant en filigrane de la narration effective, toujours évoquée non pas véritablement en marge du récit, mais plutôt au creux même de celui-ci. Dès lors que l'enchaînement des actes s'essouffle, qu'il n'y a pas d'issue possible, pas de solution envisageable, pas de suite vers laquelle tendre, le processus mental, errant, s'enclenche et prend le pas sur le réel.

---

165. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 52.

« Son fils est en lui, bébé mort dans une boîte métallique dans la terre gelée. Il ne sait pas comment ressusciter ce bébé, ou alors – ce qui revient au même – il lui manque la volonté de le faire. Il est paralysé. Même lorsqu'il marche dans la rue, il s' imagine paralysé. Chaque geste de ses mains se fait avec la lenteur d'un homme gelé. Il n'a pas de volonté ; ou plutôt, sa volonté s'est muée en bloc massif, en pierre qui pèse de tout son poids muet pour l'attirer au fond de l'immobilité et du silence. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 60.

*Do they hold their women in common, Nechaev and the others? Hard to imagine this woman as held in common. More likely she who would hold men in common. Even Pavel. He resists the thought, then yields. He sees the Finn naked, enthroned on a bed of scarlet cushions, her bulky legs apart, her arms held wide to display her breasts and a belly rotund, hairless, barely mature. And Pavel on his knees, ready to be covered and consumed. He shakes himself free. Envious imaginings! A father like an old grey rat creeping in afterwards upon the love-scene to see what is left for him. Sitting on the corpse in the dark, pricking his ears, gnawing, listening, gnawing<sup>166</sup>.*

L'effectivité d'une situation enclenche chez le personnage un processus imaginatif, où l'exacerbation d'une pensée furtive prend toute sa force, s'installant véritablement dans l'espace du texte. On le voit dans l'extrait, c'est la rencontre avec celle qui est appelée la Finnoise, son rapport supposé à Pavel, qui permet le départ vers la sphère mentale ; la scène qu'il se représente en esprit apparaît violente tant elle est empreinte d'un fort régime charnel, convoquant toute l'énergie du père. La rapidité avec laquelle le décor est planté nous met aussi sur la voie d'un véritable lieu de l'errance mentale, prêt à tout moment à être investi d'êtres, de sensations ou de symboles (les coussins écarlates qui rappellent l'univers de la passion et de la luxure). On voit bien en effet de quelle manière la scène mentale se juxtapose parfaitement à la sphère réelle. Pas de transition progressive pour amener le propos, ni même d'enchaînement explicatif jouant sur les causes et les conséquences d'une telle pensée. Rien, en fait, que la notion de résistance : le passage d'une sphère à l'autre semble dès lors se faire sur le mode de la limite physique, comme s'il était question d'un déplacement. C'est présentement cette délimitation qui se dessine presque visuellement entre univers extérieur et intérieur qui permet, par la souplesse de ses contours, le glissement de l'une vers l'autre. D'ailleurs, la vision donnée à voir est parfaitement contenue de part et d'autre par ces mêmes limites, véritables bornes narratives mises en exergue sciemment par l'auteur. Le Fiodor du roman lutte pour se libérer de cette pensée : c'est par un geste strictement physique (la sentence est de ce point de vue éloquente, il « remue » afin de s'en libérer) que le

---

166. *Ibid.*, p. 107.

« Pratique-t-ils la communauté des femmes, Netchaïev et les autres ? Difficile d'imaginer cette femme mise en commun. Vraisemblablement, ce serait plutôt elle qui mettrait ses hommes en commun. Y compris Pavel. Il résiste à cette pensée, puis il y cède. Il voit la Finnoise nue, trônant sur un lit de coussins écarlates, ses jambes massives écartées, ses bras déployés pour bien montrer ses seins, le ventre rond, glabre, à peine nubile. Et Pavel à genoux, prêt à être couvert et consommé. D'un soubresaut, il se libère de ces pensées. Imaginations envieuses ! Le père en vieux rat gris qui se faufile après coup sur le lieu des ébats amoureux, pour voir ce qui lui reste. Assis sur le cadavre dans le noir, les oreilles en alerte, à ronger, écouter, ronger. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 117-118.

retour à la réalité s'opère. L'errance mentale apparaît ainsi familière au personnage et à la construction de l'intrigue toute entière, comme si elle devenait inhérente à sa structure, presque indispensable à l'équilibre du personnage. Nous pourrions affirmer que l'errance mentale dans le texte s'inscrit dans son mouvement même, participe pleinement à la dynamique du roman.

Songons aux innombrables épisodes qui mettent en lumière, au cours de longs paragraphes, parfois anarchiques, les crises hallucinatoires du personnage ; souvenons-nous de l'intensité de ces moments-clés, de leur propension à révéler l'intimité profonde de l'errant. Si l'errance mentale intervient si souvent dans le roman, il semble qu'elle fonctionne, non seulement comme révélatrice de pensées ou de craintes, mais aussi et surtout comme élément d'équilibre d'un individu à mi-chemin entre réalité et fantasme.

Chez Conrad, une multitude d'extraits permet ce glissement de la sphère extérieure vers la sphère intérieure. On le voit notamment lorsque l'auteur met en lumière, par le biais de longues digressions, la propension de Jim à pénétrer d'une manière entière, réellement profonde et presque matérialisée, son esprit profondément romantique :

*All around everything was still as far as the ear could reach. The mist of his feelings shifted between us, as if disturbed by his struggles, and in the rift of the immaterial veil he would appear to me staring eyes distinct of form and pregnant with vague like a symbolic figure in a picture. The chill air of the night seemed to lie on my limbs as heavy as a slab of marble*<sup>167</sup>.

On voit bien au travers de la description que fait Marlow de Jim ici comment il apparaît, de l'extérieur, comme un « véritable personnage symbolique » : la caractérisation opérée permet le glissement vers une sphère autrement métaphysique, puisque la référence au tableau nous place d'emblée dans l'univers artistique qui semble habiter (peut-être même hanter) Jim. Ce dernier, probablement perdu dans ses pensées lors de cet épisode, laisse apparaître aux yeux de Marlow un « charme évocateur » : l'auteur laisse ainsi entrevoir un instant le monde personnel de Jim qui attire et séduit déjà dangereusement. La scène décrite évoque le mouvement, malgré le fait que les

---

167. Joseph Conrad, *Lord Jim*, op. cit., p. 104.

« Autour de nous tout était silencieux, aussi loin que l'ouïe pouvait entendre. La brume de ses émotions allait et venait entre nous, comme agitée par ses luttes intérieures, et quand se déchirait ce voile immatériel, Jim apparaissait à mon regard scrutateur très distinct de forme et empreint d'un charme évocateur, comme un personnage symbolique dans un tableau. L'air glacé de la nuit me parut peser sur mes membres aussi lourdement qu'une dalle de marbre. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), op. cit., p. 168.

protagonistes soient spatialement opposés (l'un regarde l'autre), dans la mesure où la référence à l'immatérialité (plus précisément la comparaison au tableau) permet le figement de Jim dans cet état même de méditation. Pourtant, si les contours du personnage décrit sont clairs et distincts, il n'en demeure pas moins qu'ils apparaissent troublants au narrateur. C'est bien, semble-t-il, dans ce paradoxe que se situe Jim, à la fois ancré par devoir et souci de réalisme dans le réel, et plongé dans un univers mental propre, entre ciel et terre.

L'effet, véritablement physique, ressenti par Marlow, indique dans une certaine mesure le caractère sombre, presque morbide (notons la référence glaciale au marbre) de ce paradoxe déchirant et dangereux, faisant en quelque sorte office de prolepse narrative. Voilà une des forces médiatrices du texte de Conrad : la symbolique mise en image tend à déchiffrer les signes du réel. C'est véritablement ici le lieu de la conjoncture entre romantisme et réalisme, vecteurs inhérents à l'œuvre toute entière de l'auteur, qui sont mises conjointement en lumière. Jim est, pourrions-nous dire, un romantique par essence et un réaliste par devoir. Sa propension naturelle au rêve éveillé, à la méditation, apparaît incompatible avec la réalité effective de son existence. L'une des clés de son parcours semble se trouver au creux même de ce paradoxe intérieur. Souvenons-nous que Conrad lui-même dit de Jim qu'il est « *a romantic* » au sens véritablement anglo-saxon du terme, c'est-à-dire un être qui se place formellement contre l'ordre établi du monde.

Il semble pourtant bien que c'est cet excès de romantisme, inhérent au personnage, qui le mène à sa perte. Le texte de Ruth Matilda Stauffer, *Joseph Conrad, his Romantic-realism*, nous éclaire à ce titre sur la constante interaction, propre à l'œuvre conradienne, qui unit et sépare romantisme et réalisme, jouant sans cesse sur cette tension qui permet entre autres le déroulement manifeste du tragique au sein même de ses œuvres.

*Literally formulas are in themselves dead leaves blown here and there before the breath of many critics. Vital once, and full of color, they come to soon to be mere dried skeletons animated only by passing winds of contention until there arises the man who can quicken them to new birth. "Realism, Romanticism, Naturalism, even the unofficial sentimentalism through the medium of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage" become recreated when a new artist-whether he be writer of verse or of prose matters little-has*

*given the world once more to see the "truth of life". Such is the genius of Joseph Conrad<sup>168</sup>.*

L'incipit du texte met clairement en évidence ces deux pendants propres au personnage de Jim dans le même temps qu'il fait émerger une notion qui semble les concilier de façon harmonieuse, celle de « vérité de vie ». En clair, Conrad tente à tout moment de rétablir sur un même plan de valeur les aspects fondamentaux qui construisent et distinguent l'homme. Si le romantisme de Jim ne peut se détacher de manière durable de la réalité de l'intrigue donnée à voir, il faut en somme parvenir à ce que ces deux forces opposées et viscéralement ancrées en l'être puissent en quelque sorte vibrer à l'unisson. Ces « moments de l'errance » du personnage ressemblent ainsi à des pauses narratives où, ponctuellement, l'auteur crée ce creuset nécessaire à l'impulsion actancielle. Citons une fois de plus Stauffer (rapportant les paroles de Stevenson à propos de l'absolue nécessité du romantisme) :

*The great creative writer shows us the realization and apotheosis of the day dreams of common men. His stories may be nourished with the realities of life, but their true mark is to satisfy the nameless longings of the reader, and to obey the ideal laws of the day-dream... Fiction is to the grown man what play is to the child; it is there that he changes the atmosphere and the tenor of his life ; and when the game so chimes with his fancy that he can join in it with all his heart, when it pleases him with every turn, when he loves to recall it and dwells upon its recollection with entire delight, fiction is called romance<sup>169</sup>.*

Les rêves éveillés, symptomatiques chez Jim, sont mis au premier plan car ils révèlent le fond de l'esprit dans le même temps qu'ils créent une interaction avec le lecteur. La comparaison ludique de Stevenson laisse tout de même entrevoir cette notion de nécessité, vécue ainsi comme véritable échappatoire au monde réel.

De plus, la référence cyclique qui semble englober cette satisfaction de « recréer » en esprit toute une myriade de sensations nous conforte dans cette impression que la romance (rappelons que les termes « romance » et « romantisme » sont très proches en anglais) est indissociable de l'homme car en perpétuel recommencement : à l'image des mythes premiers, conçus pour se décliner invariablement, le rêve éveillé apparaît ainsi naturel.

En ce sens, l'errant préfigure déjà l'homme tel que nous pourrions le définir, dans toute sa complexité, puisque Conrad nous donne à voir un être empreint de cette « vérité

---

168. Ruth Matilda Stauffer, *Joseph Conrad: his Romantic-Realism*, Boston, The Four Seas Company, 1922, p. 11.

169. *Ibid.*, p. 19.

de la vie », à mi-chemin entre réalisme et romantisme. Stauffer donne une définition quelque peu rapiécée de ce que pourrait être l'art, très conradien, de montrer l'être en proie à cette dualité de l'existence :

*There is no term that fully comprehend its whole import. If it were permissible, we might tempt to coin a word, Aletheism, the truth of life; that would best express it*<sup>170</sup>.

Emprunté au grec, ce terme permet en un sens de montrer comment l'errance mentale de Jim apparaît révélatrice du caractère profondément humain de ce dernier, dans le même temps qu'elle fait déjà pressentir un rôle que pourrait bien endosser une personnalité errante et tourmentée telle que Jim dans l'œuvre de Conrad.

Chez Camus, les nombreuses digressions, tantôt mues par le discours intarissable du personnage, tantôt présentées sous un aspect plus descriptif, fonctionnent comme une sorte d'évasion hors de la sphère narrative. Bien que le roman tout entier soit construit sur le modèle de la parole libre (un parallèle pourrait d'ailleurs être fait avec *Le Sous-sol*), on note à plusieurs reprises de quelle manière le narrateur tend à s'extraire du récit même :

Un enfer mou, vraiment ! Rien que des horizontales, aucun éclat, l'espace est incolore, la vie morte. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux ? Pas d'hommes, surtout, pas d'hommes ! Vous et moi, seulement, devant la planète enfin déserte ! Le ciel vit ? Vous avez raison cher ami. Il s'épaissit, puis se creuse, ouvre des escaliers d'air, ferme des portes de nuée. Ce sont les colombes. N'avez-vous pas remarqué que le ciel de Hollande est rempli de million de colombes, invisibles tant elles se tiennent haut, et qui battent des ailes, montent et descendent d'un même mouvement, remplissant l'espace céleste avec des flots épais de plumes grisâtres que le vent emporte ou ramène. Les colombes attendent là-haut, elles attendent toute l'année. Elles tournent au-dessus de la terre, regardent, voudraient descendre. Mais il n'y a rien, que la mer et les canaux des toits couverts d'enseignes, et nulle tête où se poser<sup>171</sup>.

On voit clairement ici comment l'évasion mentale est opérée à partir d'un élément effectif, saisi puis déformé à travers le prisme du narrateur : tout se passe comme si le paysage qu'il décrivait tendait, à son tour, à présenter les stigmates d'un esprit errant, faisant et défaisant sans cesse les nœuds des stratifications de la vision. Le néant, tel qu'il est décrit dans le texte, apparaît pourtant trop plein, rappelant ainsi l'univers

---

170. *Ibid.*, p. 29.

171. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 78.

mental du narrateur, tandis que la sentence « Pas d'hommes ! Surtout pas d'hommes ! » nous confère dans ce sentiment d'une rupture brutale et claire avec le monde de l'altérité. Un univers intime, parallèle, oserions-nous dire (il est d'ailleurs configuré de manière horizontale), qui est montré presque furtivement à l'interlocuteur. Il serait intéressant d'appréhender l'extrait dans sa progression spatiale.

S'il débute en plongeant la vision dans une horizontalité terne et monotone, il tend à prendre de la hauteur, notamment par le biais de la référence récurrente aux colombes qui encerclent inlassablement la ville, désormais perçue comme un lieu qui se creuse. L'on s'aperçoit de la poussée progressive qui s'opère, du réel vers l'irréel, du concret vers le symbolique, à travers une sorte de grille de compréhension posée par le texte lui-même. Les fluctuations d'ordre et d'espace ne sont que le reflet des sillons de l'esprit, qui modèle à sa façon ce qui est perçu par l'œil. La tournure oxymorique « la vie morte », qui fonctionne par ellipse de l'auxiliaire, délimite et scelle par ailleurs définitivement l'univers mental qui se fait lieu, puisqu'elle appelle à une annihilation des élans vitaux dans le même temps qu'elle revendique l'aspect bien vivant de ce même lieu. A la fois existante et inerte, incapable de provoquer l'événement au premier plan, l'errance mentale permet ainsi l'évasion du narrateur en opérant ce glissement de mondes. Cette propension à l'évasion mentale permet également au narrateur-errant d'accéder à de véritables horizons verticaux : si les millions de colombes sont sans doute une exagération, marquant en ce sens le caractère hyperbolique du monde mental, elles permettent la valorisation de ces digressions intérieures.

Tout se passe comme si la configuration visuelle des lieux permettait, comme par effet de resserrement en étau, le transfert vers un univers mental propre : on voit bien cette progression au travers de la structure narrative, même lorsqu'au fur et à mesure que l'errance mentale gagne du terrain, la spatialité tend en parallèle à se rétrécir autour du narrateur :

Permettez moi auparavant que je me redresse pour mieux respirer. Oh ! Que je suis fatigué ! Mettez mes juges sous clefs, merci. Ce métier de juge-pénitent, je l'exerce en ce moment. D'habitude, mes bureaux se trouvent à Mexico-City. Mais les grandes vocations se prolongent au-delà du lieu de travail. Même au lit, même fiévreux, je fonctionne<sup>172</sup>. »

L'extrait met en avant le parallèle qui existe bel et bien entre espaces extérieur et intérieur. En effet, l'errance qui était jusqu'alors mise clairement en évidence par

---

172. *Ibid.*, p. 137.

l'auteur était celle qui avait rapport à l'extérieur, dans la mesure où les sillons de la ville formaient l'appui de la réflexion et du discours. Dès lors que le narrateur apparaît, à la toute fin du roman, couché (« Je suis confus de devoir vous recevoir couché » p. 125), il semble que lieu fictif et lieu réel se rejoignent, dans l'espace étrié de la chambre, décrite d'ailleurs comme « nue », (p. 126) qui devient en quelque sorte le confessionnal de l'intrigue.

Si les deux univers cohabitent l'espace d'un instant, leur association semble permettre à l'événement majeur du texte de se produire enfin. Les révélations du narrateur apparaissent dans une certaine mesure prises en étau entre fiction et réalité (« Je sais ce que vous pensez : il est bien difficile de démêler le vrai du faux dans ce que je raconte. » p. 125) comme si l'errance physique ne menait pas nécessairement à l'errance mentale, mais enclenchait un processus d'ouverture vers, non plus des interprétations, mais véritablement des révélations. Nous pourrions aisément nous représenter en esprit cette errance physique comme un souffle circulaire qui, coincé dans l'entrebâillement d'une porte, donnait à la chambre (l'étymologie fait ici sens : *camera*, plafond voûté) cette propension à agir comme révélatrice de sens. L'idée de rond, l'image entêtante du cercle se retrouve ainsi prise au piège de la matérialité au sein même de la pièce.

Nous l'avons vu, les œuvres de notre corpus présentent les signes d'une errance à la fois physique, strictement repérable du point de vue spatial, et mentale, manifestée au travers de nombreuses incursions dans l'esprit des personnages. Si les chemins empruntés par l'errance apparaissent différents, il convient de rappeler à quel point ces paramètres sont inhérents aux parcours des personnages, les ramenant ainsi tous vers ce point d'ancrage qu'est l'errance, faisant dans le même temps de cet élément narratif un véritable caractère.

Le plan purement typographique ne manque pas non plus d'indices susceptibles de révéler la large place accordée à l'errance. Les trois romans soumis à l'étude présentent des personnages avant tout face à leurs propres intériorités : Jim se perd en esprit vers les horizons verticaux dont il rêve éveillé ; Jean-Baptiste Clamence, s'il prend pour appui un interlocuteur dont on ne sait presque rien, semble souvent se parler à lui-même ; tandis que Fiodor présente cette capacité à sonder le monde fantasmagorique jusque dans ses méandres les plus lointains. L'interaction entre errance physique et errance mentale permet paradoxalement et par effet d'écho constant de maintenir les



personnages dans le monde, puisque les parcours, qu'ils soient réels ou mentaux, font avant tout partie intégrante des personnages eux-mêmes.

Songeons au célèbre *stream of consciousness* de Joyce : sans affirmer sa présence au sein de nos textes, nous pouvons au moins y retrouver certains de ses paramètres.

Le « courant de conscience » permet l'incursion quasi-permanente dans l'intériorité, dans le même temps qu'il appelle à une forme d'interaction entre personnage et lecteur, au-delà même du texte, interaction qui tend ainsi à prendre corps, à se faire véritablement chair, à sortir de l'espace clos du récit. C'est bien ce rapport intime que le *stream of consciousness* installe. C'est cette propension à l'actualisation permanente des récits qui est mise en lumière à travers cette technique joycienne ; mais il faudrait également y voir là un ingénieux procédé sémantique qui fonctionnerait sur le mode mimétique.

En effet, tout se passe dans nos œuvres comme si errance physique et errance mentale étaient viscéralement liées, notamment par un rapport étroit de causalité. Le texte apparaît dès lors comme le lieu-dit de cette correspondance.

Il semblerait pertinent de se remémorer les dernières lignes du fameux *Ulysses* de Joyce, lors de la séquence 18 intitulée « Penelope » pour établir, du moins en esprit, un parallèle avec nos romans :

*up even out of the ditches primroses and violets nature it is as for them saying theres no God I wouldnt give a snap of my two fingers for all their learning why dont they go and create something I often asked him atheists or whatever they call themselves go and wash the cobbles off themselves first then they go howling for the priest and they dying and why why because theyre afraid of hell on account of their bad conscience ah yes I know them well who was the first person in the universe before there was anybody that made it all who ah that they dont know neither do I so there you are they might as well try to stop the sun from rising tomorrow the sun shines for you he said the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath yes he said was a flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could always get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes and I wouldnt answer first only looked out over the sea and the sky I was thinking of so many things he didnt know of Mulvey and Mr Stanhope and Hester and father and old captain Groves and the sailors playing all birds fly and I say stoop and washing up dishes they called it on the pier and the sentry in front of the governors house with the thing round his white helmet poor devil half roasted and the Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs and the auctions in the morning the Greeks and the jews and the Arabs and the*

*devil knows who else from all the ends of Europe and Duke street and the fowl market all clucking outside Larby Sharans and the poor donkeys slipping half asleep and the vague fellows in the cloaks asleep in the shade on the steps and the big wheels of the carts of the bulls and the old castle thousands of years old yes and those handsome Moors all in white and turbans like kings asking you to sit down in their little bit of a shop and Ronda with the old windows of the posadas glancing eyes a lattice hid for her lover to kiss the iron and the wineshops half open at night and the castanets and the night we missed the boat at Algeciras the watchman going about serene with his lamp and O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down Jo me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes<sup>173</sup>.*

La prose saccadée, interminable, essoufflante, crée véritablement un lien quasi-palpable entre sphères intérieure et extérieure, érigeant ainsi une passerelle de mots entre lecteur et narrateur. On a souvent montré le lien entre les mots éruptés de la narratrice finale et la charge émotionnelle que le texte véhicule puissamment. Il y a là une piste possible au lien étroit qui unit errance physique et mentale dans les textes soumis à l'étude. Le courant de conscience se retrouve en effet à plusieurs niveaux dans nos textes, reflétant l'installation de l'errance au sein des consciences. La construction mentale tend à devenir le pendant métaphysique de l'effectivité.

Par le procédé joycien qui est tour à tour mis en branle, du moins chez Coetzee et Conrad, nos auteurs parviennent à faire des épisodes d'incursions mentales le siège de la réflexion errante ; tout se passe en fait comme si le *stream of consciousness* était largement utilisé comme un moyen transitoire qui mènerait d'un lieu à un autre. Une sorte de glissement spatial tend ainsi à se faire jour par le seul vecteur verbal qui préfigure d'un univers çà et là empreint de sens.

Le flot de paroles intérieures guide au fur et à mesure les pas, d'abord physiquement égarés, vers un lieu impalpable qui ne semble pas se situer sur le même plan. En effet, l'impression d'un véritable univers mental est progressivement pressentie par le lecteur (chez Coetzee notamment, d'une manière assez éloquente). C'est tout le pouvoir des mots, de leur agencement, de leur course désordonnée vers la parole, qui tapissent les parois de cette sphère mentale, monde à part entière qui tantôt s'oppose au monde

173. James Joyce, *Ulysses*, Oxford University Press, 1988, partie III, séquence XVIII.

palpable, tantôt le singe plus ou moins habilement, tantôt apporte les réponses aux questions qu'il pose, aux énigmes qu'il laisse entrevoir. Les manuscrits de romans où le courant de conscience prédomine ne manquent pas de mettre en évidence l'aspect particulièrement spatialisé d'un tel univers. On pourrait presque se représenter en esprit le fil de pensée du personnage, soudainement matérialisé sous la plume de son auteur. C'est véritablement la pensée, souvent errante d'ailleurs, lorsqu'il s'agit d'enclencher le courant de conscience, qui se retrouve incarnée, bornée par des repères spatiaux. Songeons à l'écriture de Virginia Woolf : l'absence de ponctuation, l'enchaînement compulsif des phrases, fragmentées ou étirées à l'extrême, associées à cette tendance, sur le papier, à remonter les mots au-dessus des lignes (signe d'envol lyrique ?) inscrit l'errance mentale dans un espace organisé.

L'errance mentale ainsi matérialisée apparaît, nous l'avons évoqué, comme le pendant immatériel du schéma labyrinthique du réel. C'est en quelque sorte la manifestation d'un parcours désordonné, qui ne se laisse pas saisir dans son intégralité. Le reflet de la conscience fonctionne alors comme véritable image du réel, dans la mesure où il mime textuellement l'anarchie des trajectoires.

Le flot de paroles, initié par Joyce, peut servir de tremplin narratif à la construction de cet univers mental, propre à l'évasion. L'errance mentale dépasse ainsi le simple schéma labyrinthique dans le même temps qu'elle initie un parallèle « céleste » avec ce même schéma labyrinthique. Ce pendant métaphysique, nous l'avons dit, semble en premier lieu suscité par la construction spatiale, elle-même présentée à travers le prisme de l'errance. C'est en quelque sorte comme si la forme structurelle des lieux de l'intrigue réfléchissait sur le monde mental sa propre image, configurée sur le mode du labyrinthe.

Si le labyrinthe, pris comme thème ou comme structure textuelle, annonce souvent la complexité d'une quête en général intérieure, le modèle peut, dès le Moyen-Âge, prendre en charge toutes les connotations négatives voire maléfiques qu'il recèle depuis son mythe originel (Dans *La Cité de verre* de Paul Auster, les personnages se perdent perpétuellement dans la ville labyrinthe qu'est New York). Toutefois, on voit bien à travers nos œuvres de quelle manière il est repris, joué sur plusieurs modes. Le labyrinthe mental semble ainsi constituer un univers fantasmé mais construit sur les solides bases des paramètres effectifs. Les visions, qu'elles soient subies ou sciemment provoquées, permettent l'existence du monde mental, précédant de cette manière

l'errance mentale qui serait suscitée par la configuration des lieux. Tout se passe comme si l'on assistait, non plus seulement sur le strict plan formel, à la supplantation de l'imaginaire sur le réel. En clair, si la spatialité dans laquelle évoluent les êtres errants annonce déjà une configuration en forme de labyrinthe, elle semble en réalité participer d'un élan initiateur vers la formation mentale. C'est en effet l'imaginaire qui prend le pas sur le réel lorsque Fiodor cède à ses visions, envahissant alors la totalité de l'espace narratif, lorsque Jim n'agit que par la force des rêves qu'il a progressivement construits en son for intérieur, lorsque Clémence s'égare dans les sinuosités complexes de ses digressions. Les typographies de nos œuvres accordent une large place à ces envolées, dans le même temps qu'elles se servent de ces dernières comme matériau générateur d'action.

Si nous devons user d'une comparaison psychanalytique, il semblerait sans doute pertinent de dresser un parallèle entre la dynamique sol-ciel incarnée par le rapport aux mondes réels et imaginaires, à la tripartie Réel-Imaginaire-Symbolique, dimensions empruntées à la conceptualisation de Jacques Lacan<sup>174</sup>. Si comme le pressent Lacan, le réel ne peut se dire, dépasse le langage, il nous faut découvrir le « code » de ce dit réel, trouver sa correspondance visuelle, afin de pouvoir le retranscrire par le biais des images.

L'errance mentale fonctionne comme le pendant imaginaire du réel. Cependant, il apparaît qu'elle puisse évoluer, se développer et s'expliquer en dehors du rapport qu'elle entretient avec le réel. L'errance mentale tend à se générer d'elle-même, à se produire continuellement en créant sans cesse le sens de son existence : on observe l'importance des évasions rejouées en esprit : elles annoncent les enjeux des trajectoires. Si l'espace mental est sans cesse régénéré par lui-même, on voit également de quelle manière il parvient à donner son impulsion créatrice au récit, à influencer de façon véritable sur le cours des événements. En somme, l'errance mentale devient productrice dans le sens où elle implique un déplacement d'une sphère vers une autre. Il semble important d'insister sur la portée symbolique qu'elle recèle, puisqu'elle ouvre la voie vers une zone qui dépasse le réel. C'est en effet sa propension fulgurante à transgresser les barrières du palpable qui doit être mise en lumière. Nous pourrions à ce titre parler d'un « au-delà fantasmé » qui fonctionnerait comme le lieu-dit de l'errance mentale. Considérons cet extrait de *La Chute* :

---

174. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

Quand le portrait est terminé, comme ce soir, je le montre, plein de désolation : Voilà, hélas ! Ce que suis. Le réquisitoire est achevé. Mais, du même coup, le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir. Couvert de cendres, m'arrachant lentement les cheveux, le visage labouré par les ongles, mais le regard perçant, je me tiens devant l'humanité entière, récapitulant mes hontes, sans perdre de vue l'effet que je produis, et disant : "Je suis le dernier des derniers". Alors, insensiblement, je passe dans mon discours du "je" au "nous". Quand j'arrive au "voilà ce que nous sommes", le tour est joué, je peux leur dire leurs vérités<sup>175</sup>.

L'actualisation est telle que le présent de l'indicatif apparaît tout naturel lorsqu'il s'agit, comme ici, de se projeter dans une scène fantasmée. On note comment le rapport aux autres, à l'altérité perçue comme entité opposante, est ramené à une dynamique basique de « face-à-face ». Plus de détours complexes pour dire l'Autre, appréhender l'Autre, mais bel et bien une configuration épurée, voire simpliste, du rapport en question. L'esprit s'organise, structure, répartit les fonctions selon un ordre particulier, obéissant à ses propres règles.

L'au-delà fantasmé répond ainsi à une logique, différente de celle qui régit le monde réel, s'opposant ainsi en quelque sorte à celui-ci.

Il semblerait intéressant de voir au sein de sa structure organisationnelle les prémices d'un véritable autotélisme de l'errance. En effet, si l'univers mental se gouverne de lui-même, il indique dans le même temps la forme propre de son indépendance vis-à-vis des paramètres qui régissent tour à tour et conjointement l'intrigue. Nous serions dès lors tentés d'extraire le concept même de l'errance hors de la sphère du récit, afin de l'appréhender dans toute sa portée autonome.

L'errance mentale tend à se détacher du récit en cours, à véritablement s'émanciper du schéma actanciel, proposant ainsi une autre vision, sur le plan symbolique le plus souvent, de la réalité énoncée. Si la construction d'un univers parallèle a bel et bien lieu, il semblerait néanmoins qu'elle soit, à l'instar du schéma labyrinthique, également configurée à travers le prisme du souterrain, dans la mesure où elle parvient à cette opposition sol/ciel ou visible/invisible. Le message du visible (celui donné par les faits réels) opère une permutation symbolique vers la sphère mentale, en conservant toutefois les paramètres reliés à l'errance qu'il recèle. Cette notion de souterrain, si elle fonctionne principalement sur le mode de l'errance (en ce qu'elle contient de mystérieux, d'insondable, d'inachevé), tend surtout à annoncer une forme de rupture sociale, élément fondateur s'il en est de l'errance. C'est en effet le rapport entretenu

---

175. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 145.

avec l'altérité qui est ici mis en cause, symbolisé à travers la disposition sinueuse du labyrinthe et du souterrain.

L'exclusion de l'errant s'inscrit schématiquement dans la configuration de tels lieux, indiquant déjà la séparation avec l'altérité. Il convient maintenant de proposer une définition de l'errant, en évitant l'écueil de la catégorisation absolue, sans pour autant ignorer les composantes de son identité particulière.

### **3. Un historique de la figure de l'errant : de la bible à l'ère médiévale**

Les parcours mis en lumière conduisent à la recherche d'une définition plus claire de l'errant, qui puisse recouper toutes ses caractéristiques. Il faudrait pour cela tenter de retracer de manière chronologique les grandes lignes du mythe de l'errance, en mettant en exergue les traits symptomatiques des figures de l'errance données à voir à travers les siècles. Laissons pour un instant de côté notre corpus et intéressons nous de plus près aux figures types d'errants.

Il importe de comprendre que ces personnages s'inscrivent dans un schéma précis, aux contours délimités depuis longtemps, dans le même temps qu'ils réinventent l'errance à l'ère moderne.

L'obligation de revenir aux origines de la réflexion et de la représentation religieuses permet de saisir la portée du mythe.

La bible apporte déjà quelques éléments de réponse essentiels en ce qui concerne l'errance en elle-même. Si la locution verbale *errer que* (faire en sorte que) annonce dès l'ère médiévale une contenance profonde, une causalité insoupçonnée de l'essence du terme, les temps bibliques, ceux des fondements judéo-chrétiens, mettent en lumière cet état de fait. L'errance apparaît en premier lieu comme la marque de l'élection :

Car Yahvé ton Dieu t'a béni en toutes tes actions ; il a veillé sur ta marche à travers ce grand désert. Voici quarante ans que Yahvé ton Dieu est avec toi sans que tu manques de rien. Nous avons donc passé au-delà de nos frères, les fils d'Esau qui habitent en Séir, par la route de la Araba, d'Elat et d'Ecyon-Gébèr, puis, changeant de direction, nous prîmes la route du désert de Moab<sup>176</sup>.

L'errance, inspirée par le divin, semble réservée à une poignée d'êtres : ici, le texte établit un parallèle entre errance et récompense, comme si le trajet de l'errance avait une finalité effective, gratifiante.

---

176. Bible de Jérusalem, *Deutéronome*, 2, 7-8.

Puis nous avons fait demi-tour et nous sommes partis au désert, en direction de la mer de Suph, comme Yahvé me l'avait ordonné. Pendant de longs jours, nous avons tourné autour de la montagne de Séïr. Yahvé me dit alors : "Vous avez assez tourné autour de la montagne : prenez la direction du nord."<sup>177</sup> ».

L'errance est guidée par la volonté divine. Aussi le parcours de l'errance est-il dès lors le reflet de l'indicible. En effet, c'est le trajet incohérent, saccadé, sinueux, dépourvu de sens en apparence, qui révèle l'impossibilité de comprendre le mystère du projet divin pour les hommes. Ainsi retrouve-t-on dès l'origine du mythe de l'errance les soubresauts d'un acte métaphysique, dans le sens où il appartient à un ailleurs lointain et inaccessible.

La figure de l'errant dans la bible correspond la plupart du temps à celle de l'exilé qui se dresse contre la totalité, l'injustice :

La parole de l'Eternel vint à moi, disant : "Fils d'homme, tu demeures au milieu d'une maison rebelle, des gens qui ont des yeux pour voir et ne voient pas, qui ont des oreilles pour entendre et n'entendent pas, car c'est une maison rebelle. Toi, fils d'homme, fais toi un bagage d'exilé, et va, comme un captif, en plein jour, sous leurs yeux ! Va, captif, du lieu où tu habites, vers un autre lieu, sous leurs yeux ; peut-être verront-ils qu'ils sont une maison rebelle. Tu sortiras ton bagage en plein jour, sous leurs yeux ; et le soir, toi tu sortiras devant leurs yeux comme ceux qui s'en vont en captivité. Sous leurs yeux, perce le mur et sors par là ton bagage, et, sous leurs yeux tu le chargeras sur l'épaule ; tu le mettras dehors dans l'obscurité, tu te couvriras le visage et tu ne regarderas pas le pays ; car je t'ai donné pour signe à la maison d'Israël."<sup>178</sup>

Le rapport à l'altérité tel qu'il est présenté dans cette scène instaure une situation où l'errant apporte le changement radical en sourdine, sans s'opposer clairement, mais en adoptant une attitude qui s'écarte de la norme. Se mettre en errance pose un rapport particulier aux autres, puisqu'il enclenche une dynamique de séparation : la répétition de « toi » s'oppose rythmiquement à celle de « sous leurs yeux », martelant ainsi le passage, permettant la mémorisation sacrée dans le même temps que la matérialisation de la scène qui se joue « sous nos yeux ». Le départ semble certes se fondre avec l'errance : il recèle en lui les paramètres de l'errance que l'on retrouve dans les récits bibliques, ceux dont les schèmes demeurent fondamentalement liés à l'élection.

Le lien entre errance et élection est cependant remis en question par la figure du juif errant. La naissance du mythe du Juif errant permet plus précisément le glissement

---

177. Bible de Jérusalem, *Deutéronome*, 2, 1-3.

178. Bible de Jérusalem, *Ezéchiel*, 12 :1-6.

thématique de l'élection à la marginalité : ce sont en effet les paroles blasphématoires de Cartaphilus, sa défiance envers le Christ, qui attirent sur sa personne la malédiction divine :

Dans la grande histoire d'Angleterre écrite par Matthieu Paris, moine de Saint Albans, au XIII<sup>e</sup> siècle, la version orientale, dite arménienne, de la geste du Juif errant se manifeste comme suit : "Lorsque Jésus fut entraîné par les Juifs hors du prétoire pour être crucifié, Cartaphilus, portier de Ponce Pilate, le poussa par derrière avec le poing, en lui disant d'un ton de mépris : Jésus, *marche* plus vite, pourquoi t'arrêtes-tu ? Alors le Christ, arrêtant sur cet homme un regard triste et sévère lui répondit : Je *marche* comme il est écrit et je me *reposerai* bientôt ; mais toi, tu *marcheras* jusqu'à ma venue. Au moment de la Passion, Cartaphilus avait environ trente ans ; toutes les fois qu'il atteint sa centième année, il tombe dans une sorte d'extase d'où il sort rajeuni et revenu à l'âge qu'il avait au jour de son arrêt."<sup>179</sup>

Le châtiment de l'errance se perpétue, tandis que la temporalité se manifeste de manière cyclique. Le rituel séculaire semble moins participer de l'effet de mémoire que de celui de la répétition punitive, ramenant sans cesse l'échéance de la mort, tant attendue, au point de départ.

L'errance est la conséquence du châtiment divin, matérialisé par une figure de *monstre* (au sens étymologique, *monstrum*), figure criante du péché. On observe le mimétisme prêté à l'épisode qui fonde le mythe, lorsque le parallèle entre la gestuelle christique et celle de Cartaphilus s'opère :

D'emblée, on le voit, le thème de la marche, et de la marche rendue éternelle par un retour cyclique du temps au point de départ, au jour de "l'arrêt" formulé par le Christ, s'impose comme *leitmotiv* et la répétition "marche", "tu marches", "tu marcheras" a pour vocation non seulement de faire de l'errance l'emblème du Juif blasphémateur, le signe de sa malédiction, mais encore de mettre l'accent sur l'inversion du châtiment prescrit en châtiment subi par l'effet de la loi du talion c'est-à-dire, en fait, sur ce qui transforme une histoire anecdotique en Histoire exemplaire, proprement mythique, à savoir l'imitation de Jésus-Christ. Cartaphilus en effet devient le Juif errant dès l'instant où il est voué à revivre liturgiquement la Passion. La répétition n'est donc point, dans le récit archétypal du mythe, simple figure de rhétorique. Elle s'affirme dès l'abord comme figure sémantique, forme-sens<sup>180</sup>.

Il est ici question de forme-sens, de forme en mouvement génératrice de sens. Nous assistons de fait, avec l'épisode évangélique, à la fabrication d'une figure qui restera

179. Charles Magnin, « Ahasvérus et de la nature du génie politique », cité par E. Quinet, *Ahasvérus*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1858, p. 14.

180. Simone Bernard Griffiths, « Mythe du Juif errant et répétition dans l'Ahasvérus d'Edgard Quinet » in *La Répétition*, études rassemblées et présentées par S. Chaouachi et A. Montandon, Université Blaise Pascal, 1994, p. 55.



figée, proprement archétypale. Si l'on retrouve dans le châtement divin la cause première de l'errance, c'est qu'elle découle directement de ce que nous pourrions appeler un « anti-rituel ». C'est en effet, comme il est dit dans l'extrait cité, une réappropriation négative d'une gestuelle *a priori* positive, celle qui fait partie intégrante de la Passion. Il s'agit d'abord de l'inversion des valeurs incarnées par le biais du geste. Il est aussi question, par cette récupération mimétique, de l'ancrage d'une figure dont les traces courent au travers des siècles, notamment par les signes récurrents et symptomatiques qui permettent sa reconnaissance.

Les errants rattachés à la sphère religieuse hantent l'imaginaire collectif parce qu'ils incarnent le visage du péché et la conséquence de la désobéissance. On se souvient de Samiri, personnage coranique, initiateur du Veau d'or, maudit par Moïse :

Alors Moïse dit : "Quel a été ton dessein, ô Samiri ?"

Il dit : "J'ai vu ce qu'ils n'ont pas vu ; j'ai donc pris une poignée de la trace de l'Envoyé ; puis je l'ai lancée. Voilà ce que mon âme m'a suggéré."

"Va-t-en, dit Moïse. Dans la vie, tu auras à dire "Ne me touchez pas !" Et il y aura pour toi un rendez-vous que tu ne pourras manquer. Regarde ta divinité que tu as adoré avec assiduité. Nous la brûlerons certes, et ensuite, nous disperserons sa cendre dans les flots."<sup>181</sup>

L'épisode relaté fait référence à l'ouverture de la mer rouge par Moïse : les empreintes laissées par ses pas dans le sol laissent entrevoir à Samiri des poussières de sacré qu'il récupère et « lance » lors du départ de Moïse pour le mont Sinaï, afin d'initier la fabrication du Veau d'or.

L'errance est ici encore punitive, parce qu'elle se rattache d'abord à cette notion d'une connaissance supérieure.

On retrouve le thème de la *mimesis*, rejouée cette fois-ci sur le mode du désir de création. A l'instar de Dieu qui crée l'homme, Samiri lance cette « poignée de la trace de l'Envoyé », initiant l'anti-rituel de la création divine :

L'Eternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant<sup>182</sup>.

Le schéma mimétique est ici enclenché, mettant en avant l'aspect élitiste du personnage : c'est en effet le seul à *voir* le sceau du sacré ainsi matérialisé derrière les pas de Moïse – « j'ai vu ce qu'ils n'ont pas vu ».

---

181. Traduction du Coran, *Sourate Ta-ha verset 95-97*, Beirut, Presses de Dar-al-Bouraq, 2007.

182. Bible de Jérusalem, Livre de la Genèse, 2-7.

Il faut souligner ici le creux qui se forme entre l'élitisme et le châtement. A mi-chemin entre deux pôles antagonistes, l'errant tel qu'il apparaît dans les textes religieux, oscille entre ces forces dans le même temps qu'il s'inscrit dans une catégorisation bien claire. Le mythe de Samiri et sa récupération légendaire illustrent cette oscillation entre élitisme et châtement : les marins arabes disent en effet l'apercevoir quelquefois à la surface des flots, au crépuscule, grimé sous les traits d'un monstre marin à face humaine. La rareté de l'apparition et l'épouvante provoquée par sa représentation en font un symbole du châtement éternel.

Les archétypes, légendaires ou religieux, montrent ce paradoxe auquel sont confrontés ces personnages : s'ils sont à la fois élus *et* châtiés, ou plus précisément élus *puis* châtiés, l'aspect élitiste semble les entraîner vers un statut autrement supérieur. L'on se souvient de la chanson populaire *Le Juif errant à Paris*<sup>183</sup> où les couplets mettent en scène un personnage appelé « grand-père » par ses jeunes interlocuteurs, et qui narre, entre analepses et prolepses, aussi bien l'épisode du calvaire christique que sa connaissance absolue des contrées les plus lointaines.

La toute puissance du personnage de l'errant est ici clairement mise en lumière, notamment par la séquence d'ouverture, qui laisse apparaître un individu juché en hauteur, contemplant la ville-lumière depuis sa cime la plus majestueuse : celle du sacré cœur. La référence religieuse indique déjà le rapport étroit qui lie errance, rédemption et omnipotence. Si le Juif errant apparaît ici anachronique, c'est qu'il n'appartient en définitive à aucune réalité temporelle : son omniscience affichée est en premier lieu une omniprésence subie dont il semble tirer quelque bénéfice. C'est ainsi que la malédiction semble prendre un tour plus heureux, dans la mesure où c'est la force qui en découle, le châtement changé en pouvoir en somme, qui est ainsi mis en évidence.

Il faudrait avancer l'hypothèse d'une présence maléfique au cœur même du fait de l'errance. La punition peut ainsi paraître bénéfique car offrant la connaissance, preuve ultime du sceau du péché. Le mal, à la fois en tant que concept et énergie médiatrice, se

---

183. Georgette Plana, *Le juif errant à Paris* : « Au pied du sacré cœur, tout là-haut sur la butte, Passait un grand vieillard, à la barbe hirsute. De ses yeux lumineux, il contemplait Paris, Et les gens s'arrêtant, le regardaient surpris ! Dis nous grand père, quel est ton âge ? Où vas-tu ? Qui donc es-tu ? Tu as du faire un long voyage ! Et le vieillard a répondu : J'ai vu tous les pays, j'ai parcouru la terre, car depuis deux mille ans, je suis le Juif errant. De l'histoire des hommes, je connais les mystères, Ce que l'on voit aujourd'hui, moi je l'ai vu jadis. »

grime sous les traits de l'errance, en même temps qu'il enclenche la métamorphose de cette errance punitive. Le basculement des valeurs est radical.

Pourtant, ces figures de châtiés apparaissent aussi sous un aspect inoffensif et pitoyable. Songeons à Raskolnikov prostré dans sa chambre ou agenouillé devant Sonia, toutes les positions qu'il adopte et qui signent l'accablement du personnage.

*La Complainte du Juif errant*, composée en 1800, met pourtant l'accent sur l'éventuel sentiment de pitié que peut susciter cette figure.

On entrevoit dès lors une légende noire et une légende dorée du Juif errant, mais cette dualité s'inscrit au sein de toute errance. Si les inconvénients apparaissent pour ainsi dire équivalents aux avantages, l'oscillation entre élection et châtiment demeure. La dimension maléfique étant directement liée au châtiment (la malédiction), elle apparaît sous son aspect vectoriel, dans le sens où elle induit le mouvement du personnage maudit.

La question du Mal se centre néanmoins à l'origine de toute tension d'errance, si l'on se réfère, une fois de plus, au schéma religieux : c'est bien Satan, immortel, qui « erre » sur la Terre en vue d'égarer l'homme : « L'éternel dit à Satan : D'où viens-tu ? Et Satan répondit à l'Eternel : De parcourir la terre et de m'y promener.<sup>184</sup> »

Son errance éternelle, si elle est la conséquence de sa chute, est aussi l'« occasion » d'échapper à la contrainte divine, le verset mettant en avant cette liberté spatiale attribuée à Satan. La figure satanique fait entrevoir un aspect élitiste, puisqu'elle incarne le mouvement du haut vers le bas, l'immanence du concept satanique permettant ainsi une lisibilité du monde à travers le prisme du mal. La supériorité de Satan se lit au travers de nombreux épisodes bibliques :

Le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs, que l'Eternel Dieu avait faits. Il dit à la femme : Dieu a-t-il réellement dit : Vous ne mangerez pas de tous les arbres du jardin<sup>185</sup> ?

L'usage du superlatif révèle que le principe fondateur du Mal, avant d'être voué à l'errance, porte en lui les signes annonciateurs d'une forme de supériorité, évoquant déjà la scission entre les êtres, l'écart creusé entre l'être errant et l'altérité.

---

184. Bible de Jérusalem, *Livre de Job*, 1-7.

185. Bible de Jérusalem, *Genèse*, 3 : 1-6.

Comment es-tu tombé des cieux,  
Astre brillant, fils de l'aurore ?  
Comment as-tu été jeté par terre,  
Toi qui vassalisais toutes les nations<sup>186</sup> ?

Les paradigmes de ce porteur de lumière construisent les errances. Le modèle initial permet la remontée aux sources obscures d'un parcours solidement ancré dans les schèmes fondateurs des paramètres de la malédiction divine.

Le Moyen-Âge approfondit et exalte le paradoxe de l'errance, entre élitisme et châtement. La figure du chevalier errant exhibe cette ambivalence : si les légendes arthuriennes mettent en scène ces personnages fascinants en quête de valeurs morales ou d'un Saint Graal énigmatique, elles permettent aussi d'ériger une figure aux contours solides, dans sa propension à souffler à la postérité les idées d'autres figures, à la fois nouvelles et anciennes, s'inscrivant ainsi dans une continuité cohérente, comme le souligne Dominique Berthet :

Le Moyen-Âge aura été le grand moment de l'errance en Occident, à la fois pour des raisons sociales (le vagabondage), religieuses (le pèlerinage), culturelles (l'itinérance des troubadours et des jongleurs, des étudiants entre les grandes universités). Le Moyen-Âge a créé aussi un mythe littéraire de l'errance, celui du chevalier errant, qui à son tour influence des comportements dans le réel jusqu'à nos jours. La figure du chevalier errant a façonné d'autres personnages, réels comme le *conquistador*, fictifs, comme Don Quichotte, et plus tard l'Ivanhoé de Scott, les motards de *Easy rider* et le *cow-boy*, avatar des Lancelot du Lac dans un lieu emblématique de l'errance : le territoire apache. Amadis des Gaules a produit Don Quichotte et Cortès : parmi les modèles qui dirigent l'imaginaire des conquistadors du Mexique, outre la Reconquista, se trouve Amadis, le prototype du chevalier errant<sup>187</sup>.

Le chevalier errant porte en lui cette ambiguïté. Les figures issues du modèle se manifestent, d'abord dans le champ romanesque, puis à travers d'autres domaines artistiques tels que le cinéma (*Highlander* par exemple, film américain réalisé par Russel Mulcahy en 1985). A l'ère moderne, les reprises se vident de leur contenu foncièrement héroïque mais conservent et exposent leur caractère profondément ambivalent : ce sont bien des êtres oscillant entre élitisme et châtement.

Nous pensons par exemple à l'*Highlander* où le décor épique (Connor MacLeod est un chef de clan écossais), une fois planté, est bien vite abandonné au profit d'une

---

186. Bible de Jérusalem, Ezékiel, 14-12.

187. Hervé Pierre Lambert, « Mexique et figures de l'errance » in Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 95.

focalisation sur la perte du personnage à travers les âges et les époques. L'errance semble ainsi se révéler dès lors qu'elle dépasse les transpositions spatio-temporelles. La tension qui initie l'errance, entre spleen et idéal, participe de l'effet de creuset, dans sa propension à mêler deux grands idéaux en un seul individu.

C'est ce paradoxe de l'errance qui est poussé dans ses derniers retranchements dans *Le Chevalier inexistant* d'Italo Calvino. Le mythe du chevalier errant y est rejoué et épuré jusqu'à l'extrême. Le chevalier en question *n'existe* pas. Dépourvu de matérialité, il n'est qu'armure et souffle de vie : le chevalier de Calvino ne peut dévoiler son visage, il n'en a pas. Symboliquement, c'est l'épineuse question de l'identité de l'errant qui est posée. La perte des chevaliers errants ne se lit qu'à travers les indices narratifs disséminés par la machine romanesque.

Aux itinéraires sinueux et aux obstacles terrestres ou fantastiques, se substituent les signaux artistiques ou sensoriels annonçant le brouillage des pistes existentielles aussi bien que la perte des chevaliers modernes. Le creuset élitisme-châtiment, se jouant des formes et des modèles, constitue encore l'une des caractéristiques les plus essentielles de la figure de l'errance. L'influence religieuse s'estompe certes, mais demeure au fondement de sa construction schématique : la figure de l'errant est ainsi construite à partir de celle, initiale, de la figure du chevalier errant en quête du Graal.

Il est dès lors pertinent de relever le paradoxe qui subsiste au sein de l'étymologie du terme. *Religare* signifie « relier » ; lorsque Lucrèce, dans son *De rerum natura*, matérialise, le temps d'un vers, le lien étroit et complexe qui unit les notions de religion et d'enserrement, il ouvre la voie vers ce glissement sémantique éloquent : l'idée d'une construction collective au sein de laquelle les individus seraient solidement liés n'est pas loin. « *Primum quod magnis doceo de rebus et artis / Relligionum animum nodis exsoluere pergo*<sup>188</sup> » Si les mythes qui prennent l'errance pour appui vectoriel sont intrinsèquement liés au fait religieux, dans tout sa portée étymologique, leur pérennité est affirmée par son biais. Les errants naissent de l'étincelle qui se produit lorsque le châtiment, s'abat sur l'homme, dans le même temps qu'il fait émerger en lui une énergie (élément positif s'il en est) qui peut apparaître maléfique (peut-être car inspirée par la malédiction).

---

188. « Car d'abord, mon sujet est grand, et je délivre L'esprit des nœuds étroits de la religion. » Titus Lucretius Carus, *De rerum Natura* (trad. José Kany-Turpin), Paris, Flammarion, 1993, livre IX, vers 6-7.

Songons au texte médiéval, *Le Chevalier errant*<sup>189</sup>, où la quête laborieuse de soi est mise en évidence. Le personnage, s'il est d'abord adoubé par le Christ, ne reconnaît pas le Sauveur et emprunte ainsi le chemin de l'errance. On note le lien intrinsèque entre errance et perdition (malédiction divine), puis entre errance et élection (la quête se révèle être fructueuse, puisque le personnage évolue de manière positive). L'ambivalence du statut de l'errant perdure et s'incarne au travers de ces figures fugitives.

Le paradoxe étymologique devient parlant quand le lien (*religare*) devient tension et qu'il implique une séparation des hommes : l'errant enclenche cette rupture d'avec les autres hommes, bien que son conditionnement soit induit par ce lien, d'abord religieux.

Le paradoxe de l'errance nous conforte dans l'impression que celui qui l'entreprend se situerait dans un *no man's land* identitaire, figé, au creux de son exil originel, dans le tourbillon des siècles. Le sens initial, religieux, façonne les figures de l'errance autant qu'il pousse l'errant à s'éloigner de ses pairs, enclenchant ainsi le processus de séparation et de solitude (souvenons-nous des attributs guerriers selon Dumézil : force, liberté et solitude).

L'errant apparaît comme le reflet de l'homme en général : tenu hors du monde et de son mouvement sempiternel, ponctuellement placé en observateur éloigné, il porte les uns après les autres, les masques de l'humanité. Toute l'imperfectibilité de l'homme se dévoile à travers l'impossibilité à lire le monde de manière cohérente.

Les figures de l'errance apparaissent comme autant de formes figées de l'état statique de l'homme face au monde. Sorte de « monstres » au sens étymologique, ils révèlent, aux détours de leurs parcours sinueux, l'impuissance de l'homme à exister dans le continuum du cosmos. Il y a comme une sorte d'exemplarité qui se lit dans la démarche errante. Cependant, l'errant se révèle être, véritablement portrait de Dorian Gray, la représentation de l'échec existentiel ou, en fonction de la grille de lecture adoptée, d'une certaine illisibilité du monde.

Il faudrait sans doute se pencher sur la propension au tragique de ces figures de l'errance. Si, comme l'écrit Pierre Simon dans *L'Homme en procès*, le tragique est « le sentiment d'une résistance obscure et insensée contre laquelle se brise la force de la liberté et de raison qui est en l'homme<sup>190</sup> » il reflète bien le décor de l'errance. Ainsi

---

189. Thomas III De Saluces, « Le Chevalier errant », in Thomas D'Aleran, Daniel Chaubet (dir.), *Le Chevalier errant*, Turin, Moncalieri, 2001.

190. Pierre Simon, *L'Homme en procès*, Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Paris, Payot, 1965.

retrouve-t-on les signes du tragique au sein des errances. Le tragique se dévoile par cette mise en exergue du *fatum* que véhicule la figure de l'errance. A l'instar du Juif errant condamné à l'errance éternelle ou du chevalier médiéval, les figures qui véhiculent le concept de l'errance transmettent l'idée de fatalité tragique. En effet, leur temporalité est lapidaire : les parcours se déroulent en fonction d'un compte à rebours réglé selon un principe supérieur. Le tragique antique doit faire face aux divinités impitoyables, tandis que le tragique moderne heurte les parois d'un monde qui ne peut se lire autrement que par une forme de chaos. L'errance souligne cette impuissance à décoder les symptômes du monde.

Les œuvres de notre corpus apparaissent comme autant de nouveaux lieux romanesques habités par cette continuité thématique de l'errance. Nos personnages se tiennent ainsi à mi-chemin entre élitisme (ne sont-ils pas, tous, élus par le destin, la providence, l'intelligence ou le génie ?) et châtiment (ils présentent les signes reconnaissables de la souffrance intérieure). Les Perceval d'une autre époque divulguent eux aussi la tension qui anime leurs parcours.

Bien que tenus à l'écart du monde, les errants portent un regard éclairé sur celui-ci. Encore faut-il saisir dans toute sa portée le mécanisme d'interaction entre l'errant et le monde.

L'idée même de tragique se retrouve dans nos œuvres. Le sacré (le sacrilège touchant à la vie chez Camus et Conrad, le blasphème et la transgression chez Coetzee) se mêle aux destins tragiques, portant ainsi le concept même à son paroxysme.

Les errants de nos œuvres sont indéniablement des êtres dont la teneur fictionnelle relègue le récit aux limites d'une narration bornée, laissant apparaître les caractéristiques éternelles de leur sort. Véritables figures répondant aux paramètres millénaires de leur(s) prototype(s) d'origine, ils donnent aux textes qu'ils habitent la force d'ouvrir le champ des possibles aux questionnements à la fois liés à l'homme et au monde.

## **B. LES FIGURES D'ERRANTS AU CROISEMENT DE LA MARGINALITÉ ET DU PICARESQUE : POUR UNE QUÊTE INATTENDUE DE L'HÉROÏSME**

Nous l'avons vu, proposer une définition claire du positionnement errant, qu'il apparaisse au sein de nos romans ou au cœur des modèles canoniques, reste périlleux, car la figure de l'errant oscille sans cesse entre différents points d'ancrage. Nous pourrions néanmoins voir dans cette ambiguïté constante l'essence même de sa définition ou, du moins, sentir les prémices d'une configuration de l'errance qui se jouerait du statisme : c'est en effet cette dualité contenue dans les trajectoires de l'errance qui intéresse au premier abord, puisqu'elle permet de cerner avec plus de précision les enjeux de tels parcours, dans le même temps qu'elle annonce la richesse et le mystère de ces figures.

Il est en premier lieu essentiel de mettre en lumière, afin de catégoriser nos errants par rapport à l'altérité qui leur fait face, les postures qu'ils adoptent au sein de leurs contextes narratifs.

### **1. La question de la marginalité de l'errant : regard sur l'altérité et mise en marche d'une scission organisée**

Les personnages de nos romans, s'ils sont perçus comme particulièrement actifs au sein même du récit, tendent aussi, nous l'avons dit précédemment, à se montrer sous un jour plus discret. Il faudrait sans doute distinguer avant toute chose les prismes narratifs et sociaux. Bien que la focalisation narrative s'attache à suivre les évolutions de nos errants respectifs, il n'en demeure pas moins qu'un point de vue social, véritablement contextuel, fasse émerger au sein des textes l'aspect quelque peu marginal des personnages. Ce sont en effet des êtres qui se tiennent, volontairement ou non, bien souvent à l'orée de l'action sociale, du mouvement humain, de l'agitation des rues.

Ce thème de la marginalité est largement exploité à la fois dans *Lord Jim*, *Le Maître de Pétersbourg* et *La Chute*. La marginalité des personnages soumis à l'étude se lit principalement au détour d'épisodes qui les mettent en scène, dans des postures volontaires ou non de retrait social.

Conrad fait de cette marginalité le matériau même de *Lord Jim*, dans la mesure où le personnage ne s'écarte jamais de l'idéal qu'il se donne à suivre : l'exclusion, lorsqu'elle est volontaire, se manifeste au travers de rêveries qui ponctuent continuellement le récit.



On voit bien au cours de tels passages de quelle manière Jim est marginal ; sa différence, si elle peut se lire d'un point de vue intérieur, est également visible aux autres, lorsque la matérialisation de l'écartement s'opère :

*I was saying to myself: Sink! – curse you, Sink! These were the words with which he began again. He wanted it over. He was severely left alone, and he formulated in his head this address to the ship in a tone of imprecation, while at the same time he enjoyed the privilege of witnessing scenes – as far as I can judge – of low comedy<sup>191</sup>.*

On assiste bien là à cette matérialisation narrative de la séparation qui s'opère entre le personnage et l'altérité : le brouillage des pistes se révèle *in medias res*, dès l'instant où les paroles intérieures rapportées, situant le siège de l'action, dans les confins les plus profonds de la conscience, sont directement ramenées vers la réalité, prenant l'allure de mots effectivement prononcés. Cette proximité des univers intérieur et extérieur nous met déjà sur la voie de cette capacité du personnage à se retirer du monde pour y revenir aussitôt. La notion de contrainte, contenue dans l'expression « il était rigoureusement isolé des autres » ne semble finalement pas interférer dans la configuration contextuelle du procès : c'est l'impression d'une confrontation dans la nature même du personnage qui est plutôt mise en exergue.

Parfois, la marginalité en tant que concept positif est érigée dans le roman. Songeons notamment à l'épisode où Jim répond aux diverses questions d'un parterre de marins :

*Jim's eyes, wandering in the intervals of his answers, rested upon a white man who sat apart from the others, with his face worn and clouded, but with quiet eyes that glanced straight, interested and clear. Jim answered an other question and was tempted to cry out, What's the good of this! What's the good! He tapped with his foot slightly, bit his lip, and looked away over the heads. [...] He was positive he had never spoken to him. For days, for many days, he had spoken to no one, but had held silent, incoherent, and endless converse with himself, like a prisoner alone in his cell or like a wayfarer lost in a wilderness<sup>192</sup>.*

---

191. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 81.

« Je me disais en moi-même : 'Coule donc – maudit rafiot ! Coule !' C'est avec ces mots qu'il reprit son récit. Il désirait que cela finisse. Il était rigoureusement isolé des autres, et c'est dans sa tête qu'il formulait cette apostrophe sur un ton d'imprécation, cependant qu'au même moment il jouissait du privilège d'assister à des scènes qui – pour autant que je puisse en juger – relevaient de la farce. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 130.

192. *Ibid.*, p. 30-31.

« Dans les intervalles entre ses réponses, les yeux de Jim erraient, et ils se posèrent sur un Blanc qui était assis à l'écart des autres. Cet homme avait un visage usé et rembruni, mais aussi des yeux calmes au regard direct, intéressé et lucide. Jim répondit à une nouvelle question et il eut la tentation de crier : "A quoi bon tout ceci ! A quoi bon !" Il tapa légèrement du pied, se mordit la lèvre, et porta son regard au loin par-dessus les têtes. Il rencontra les yeux du Blanc. Le regard qui lui était adressé n'avait pas la fixité

Le moment, décisif, de la rencontre avec Marlow répond au schème fondamental des scènes de rencontre dites « classiques », où les regards des protagonistes se croisent dans un moment crucial. Les codes de la marginalité peuvent cependant intervenir au sein de l'extrait cité, dans la mesure où il est foncièrement question de différence : en clair, seuls Marlow et Jim peuvent manifester une reconnaissance mutuelle, non seulement par le fait de leur singularité propre, mais aussi par leur désintérêt commun pour les banalités. « A quoi bon tout ceci ! » Question rhétorique posée en exclamation par Jim qui semble agir comme ciment narratif. C'est en effet « au loin, par-dessus les têtes » indifférenciées que le personnage du roman rencontre son alter ego.

On le voit, la marginalité qui est mise en évidence est particulièrement méliorative : elle annonce une sorte de sélection naturelle stricte et rigoureuse, reléguant dans le même temps la masse moutonnaire aux confins d'un arrière-plan narratif dénué de toute forme d'intérêt. La solitude évoquée à la fin de l'extrait permet également de dresser un parallèle identitaire : tout se passe comme si l'auteur mettait soudainement en avant l'isolement du personnage, au beau milieu d'un tel contexte, saturé de cette présence humaine, pour mieux en faire émerger la rareté. Un effet de contraste qui répondrait ainsi à merveille au *topos* romantique de l'être seul dans la foule. Nous pourrions songer à un effet de comparaison ou de correspondance, reliant de cette façon les solitudes respectives des deux personnages, dans le même temps que leurs consciences, manifestement supérieures à celles de ceux qui ne cessent, dans un brouhaha que l'on imagine aussi pesant que futile, de poser d'innombrables questions.

Cette marginalité qui se veut radicalement positive – souvenons-nous des paroles de Conrad, en personne, qui définissait Jim comme « romantique » – continue d'évoluer tout au long du roman, accompagnant le personnage dans sa quête d'héroïsme, renforçant la confiance, fragile, acquise progressivement, agissant comme révélatrice d'originalité, faisant en somme de Jim un être à part.

L'épisode du chapitre 41, mettant en scène la confrontation de Jim et Brown, se tenant face à face de part et d'autre d'un ruisseau, illustre de manière éloquente le

---

du regard fasciné des autres. C'était un acte voulu, dicté par l'intelligence. Entre deux questions, Jim s'oublia au point qu'il trouva le loisir d'une réflexion : "Ce type – pensa-t-il – me regarde comme s'il voyait quelqu'un ou quelque chose derrière mon dos. "Il avait déjà vu l'homme – dans la rue peut-être. Il était sûr de ne lui avoir jamais parlé. Depuis des jours, depuis des jours et des jours, il n'avait parlé à personne, mais avait eu avec lui-même des colloques sans fin, silencieux et incohérents, comme un prisonnier isolé dans sa cellule ou un voyageur perdu dans le désert. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 48-49.

positionnement marginal du personnage, non seulement face à l'altérité de manière générale, mais également face à l'ennemi, en rendant visible cette même marginalité d'une façon tout à fait matérielle. En l'occurrence, c'est l'élément aquatique représenté par le ruisseau qui se délimite clairement par ses bornes terrestres. Jim, se tenant ainsi solidement à l'orée de la terre, en bordure d'eau, matérialise et symbolise définitivement par sa position cette idée de marginalité positive.

*La Chute* contient dans son essence constructive les éléments fondateurs de la marginalité du personnage. La forme même de l'œuvre permet une focalisation initiale sur son originalité : le monologue sans cesse ponctué par diverses anecdotes nous entraîne indéniablement dans un univers particulièrement clos, dans la mesure où, incessant, véritablement intarissable, solidement tissé, il ne laisse aucune chance de lire le monde autrement qu'à travers le regard de celui qui parle.

La marginalité du personnage ne s'appréhende pas uniquement par la distance qui est instaurée, en sourdine, entre Clamence et le monde brumeux qui l'entoure ; elle se manifeste aussi par la transposition insidieuse qu'elle implique, bornant la scène narrative aux pensées du personnage ainsi qu'à son unique point de vue.

La marginalisation s'opère en premier lieu dans *La Chute* paradoxalement par le biais d'un rapport humain étroit, singulièrement intimiste dès l'abord. Le mouvement qui en découle est marginalisant, puisqu'il isole immédiatement les deux personnages (laissant Clamence seul, face à son interminable incursion aux profondeurs de sa conscience) dans un univers narratif à part. Si chez Conrad, la rencontre des personnages « marginaux » a lieu selon les règles du *topos* littéraire consacré, l'événement chez Camus ne répond plus aux mêmes critères : c'est bien la solitude, poussée dans ses derniers retranchements, exacerbée à l'extrême, qui amène Clamence à prendre l'interlocuteur croisé au *Mexico-City* dans le tourbillon de ses maux. Les premiers mots du roman montrent bien à ce titre comment la rencontre se fait d'une manière naturelle, où la gestuelle du quotidien joue un réel rôle :

Puis-je, monsieur, vous proposer mes services sans risquer d'être importun ? Je crains que vous ne sachiez vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement. Il ne parle, en effet, que le hollandais [...]  
Mais je me retire monsieur, heureux de vous avoir obligé. Je vous remercie et j'accepterais si j'étais sûr de ne pas jouer les fâcheux. Vous êtes trop bon. J'installerai donc mon verre auprès du vôtre<sup>193</sup>.

---

193. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 7.

Le hasard d'une scène banale permet ici la rencontre. Pourtant, on voit bien de quelle façon le thème de la marginalité est relayé d'un individu à l'autre : si le tenancier du bar d'Amsterdam est le premier à apparaître marginal dès lors que la barrière de la langue (plus tard dans le texte opposée aux langues civilisées) interdit tout type de communication, on observe cependant comment cet aspect marginal, évoqué dès le début du roman, est rapidement repris au compte de Clamence qui pénètre furtivement le monde social avant de rejoindre son huis clos intérieur. La réintégration du monde extérieur se fait grâce à l'interlocuteur qui l'invite finalement à sa table. Le jeu dynamique de la marginalité, ou plutôt de la propension à la marginalisation, permet de manière pourtant inattendue une rencontre.

Ce même dynamisme pourrait aussi bien se lire à travers l'épisode que nous avons précédemment évoqué dans *Lord Jim*, où les nombreuses questions lancées au personnage ne font qu'animer de plus belle l'intensité de la rencontre avec Marlow. Là encore, l'idée de marginalité positive peut émerger, dans la mesure où elle ne fige pas les personnages dans une sorte de statisme : sa propension à créer du lien apparaît en effet bien réelle.

*La Chute*, comme nos autres romans, s'inscrit cependant dans une tonalité plutôt sombre, relatant parfois des faits sordides, donnant à voir un monde placé sous le signe du pessimisme. Nous pourrions à ce titre sentir, en arrière-plan de cette marginalité dite « positive », les relents annonciateurs d'une face autrement plus sombre. La tenue à l'écart, en apparence volontaire ou du moins parfaitement domptée, laisserait ainsi entrevoir certains aspects des plus repoussants chez le personnage :

Je vivais donc sans autre continuité que celle, au jour le jour du moi-moi-moi. Au jour le jour les femmes, au jour le jour la vertu ou le vice, au jour le jour, comme les chiens, mais tous les jours, moi-même, solide au poste. J'avais ainsi à la surface de la vie, dans les mots en quelque sorte, jamais dans la réalité. Tous ces livres à peine lus, ces amis à peine aimés, ces villes à peine visitées, ces femmes à peine prises ! Je faisais des gestes par ennui, ou par distraction. Les êtres suivaient, ils voulaient s'accrocher, mais il n'y avait rien, et c'était le malheur. Pour eux. Car, pour moi, j'oubliais. Je ne me suis jamais souvenu que de moi-même<sup>194</sup>.

La marginalité est ici hyperbolisée, notamment par le relais des exemples et des répétitions mis en marche par l'auteur. La comparaison canine met d'ores et déjà sur la

---

194. *Ibid.*, p. 55.

piste de l'auto-écœurement, allant presque, s'il nous était donné d'entendre à travers les lignes les soubresauts de la voix, jusqu'au dégoût et au reniement de soi. L'expression « solide au poste » étonne, puisqu'on attendrait tout naturellement « fidèle ». Clamence va jusqu'à vider la comparaison au chien de ses moindres qualités « morales », nous confortant ainsi dans cette impression d'une marginalisation stratifiée, aux codes particulièrement complexes.

« Moi-moi-moi », cet égocentrisme tourné au ridicule par la formulation illustre et synthétise pourtant la tendance à la marginalité, qu'elle soit provoquée sciemment ou subie, par les personnages errants de nos romans, dans la mesure où elle contient toute la portée de cette dualité déchirante, résidant à la fois dans le rejet presque rebelle de l'altérité, et le besoin quasi-vital de la communauté (il faut, pour parler de soi, un interlocuteur).

On retrouve d'ailleurs de manière criante ce paradoxe au sein du *Maître de Pétersbourg*. Le Dostoïevski du roman de Coetzee se tient continuellement en marge de la société qui sans cesse se meut autour de lui. Il serait plus juste d'affirmer que le personnage, pourtant venu chercher à Pétersbourg la vérité sur la mort de son beau-fils, tend à s'enfermer dans une sorte de marginalité qui devient presque sociale à certains moments, le ralentissant quelquefois dans sa quête. Les instants qui mettent en scène ce recul intériorisé permettant le questionnement continu (notons à quel point le texte est saturé de questions que le personnage se pose à lui-même) sont très nombreux ; pour autant, ils ne durent jamais bien longtemps, sauf lorsque, s'éternisant, ils débouchent sur une crise d'hallucination. Tout se passe en quelque sorte comme si les différents interlocuteurs du personnage-errant venaient tour à tour tenter la réanimation sociale de ce dernier. Les rapports épineux qu'il entretient avec Anna Sergueïevna sont assez typiques de ce fonctionnement :

*They spent the night together in his son's room. What happens between them happened in the dark, from the beginning to the end [...] In the act, there is nothing he can call pleasure or even sensation. It is as though they are making love through a sheet, the grey, tattered sheet of his grief. At the moment of climax, he plunges back into sleep as into a lake. As he sinks Pavel rises to meet him. His son's face is contorted in despair: his lungs are bursting, he knows he is dying, he knows he is past hope, he calls to his father because that is the last thing left he can do, the last thing in the world. He calls out in a strangled rush of words. This is the vision in its ugly extremity that rushes at him out of the*

*vortex of the darkness into which he is descending inside the woman's body. It bursts upon him, possesses him, speeds on*<sup>195</sup>.

L'acte sexuel est ici joué sur le mode de la marginalisation : en effet, on voit clairement comment le personnage parvient à se détacher de la scène, dans son effectivité immédiate, pour rejoindre en esprit une nouvelle scène, cette fois-ci fantasmée, exacerbée jusqu'à l'extrême, tendue jusqu'à sa limite : celle de la mort violente et douloureuse de Pavel. L'usage du présent dans le texte nous conforte dans cette impression d'une instantanéité transférée sur le plan spatio-temporel, dans le même temps qu'elle conserve l'intensité de l'acte de chair, vécu effectivement.

Le processus de marginalisation est exacerbé, renforçant l'idée de barrière physique. C'est ici paradoxalement par le mélange absolu des corps, l'annihilation totale de toute distance de chair, que la marginalisation du personnage s'opère de façon radicale et criante.

Les derniers mots du roman, laissant au lecteur entrevoir l'ombre furtive de Dostoïevski s'éloignant peu à peu, livrent eux aussi les clés d'une marginalité matérialisée dans la douleur :

*He knows what he is doing. At the same time, in this contest of cunning between him and God, he is outside himself, perhaps outside his soul. Somewhere he stands and watches while he and God circle each other. And time stands still and watches too. Time is suspended, everything is suspended before the fall. I have lost my place in my soul, he thinks*<sup>196</sup>.

La marginalisation ne cesse de faire reculer les bornes qui séparent le personnage du monde qui l'entoure, pour finalement arriver à l'amer constat de sa propre déchéance (on se souvient du goût de fiel qui clôt le texte) matérialisée par cette séparation du

195. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 56.

« Ils passent la nuit ensemble dans la chambre de son fils. Ce qui survient entre eux se déroule dans le noir du début à la fin. [...] Dans l'acte, rien qu'il puisse appeler plaisir ou même sensation. C'est comme s'ils faisaient l'amour à travers un drap, le drap gris et loqueteux de sa douleur. Au moment du paroxysme, il plonge de nouveau dans le sommeil comme dans un lac. Tandis qu'il s'enfonce, Pavel monte, venant à sa rencontre. Le visage de son fils est déformé par le désespoir : ses poumons éclatent, il sait qu'il est en train de mourir, il sait que pour lui il n'y a plus d'espoir, il appelle son père parce que c'est tout ce qu'il peut encore faire, tout ce qui lui reste au monde. Son appel est une giclée étranglée de mots. Telle est la vision à son comble d'horreur qui se rue sur lui, jaillie du tourbillon de ténèbres dans lequel il s'enfonce à l'intérieur du corps de la femme. La vision crève sur lui, le possède, poursuit sa course. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 64-65.

196. *Ibid.*, p. 249.

« Il sait ce qu'il fait. En même temps, dans ce combat d'ingéniosité entre Dieu et lui, il est hors de lui-même, peut-être hors de son âme. Il est quelque part à observer pendant que Dieu et lui s'encerclent mutuellement. Le temps aussi s'est figé et observe. Le temps est suspendu, tout est suspendu avant la chute. "J'ai perdu ma place dans mon âme", pense-t-il. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 267-268.

corps et de l'âme. Les normes spatio-temporelles, évoquées ici comme les témoins d'une scène quasi-apocalyptique où l'entité divine ferait face au personnage, dans un duel féroce, viennent surtout illustrer une marginalité absolue de l'être. Le champ lexical de la vue, assez présent dans l'extrait, montre comment l'hyper-sensibilité au monde extérieur se développe, à l'excès, lorsque le processus de marginalisation parvient à modifier le fonctionnement même du personnage dans ses stratifications les plus solidement nouées. L'individu tend progressivement à perdre, dans le même temps que sa place dans son âme, son identité :

*He picks up his hat and leaves his lodgings. He does not recognize the hat, has no idea whose shoes he is wearing. In fact, he recognize nothing of himself. If he were to look in a mirror now, he would not be surprised if another face were to loom up, staring back blindly at him<sup>197</sup>.*

L'identité a finalement disparu, évincée par la marginalité du personnage qui ne cesse de s'écarter d'une altérité qui, tour à tour rejetée et désirée, se lit au travers de traits d'un alter ego au regard blanc. On voit bien de quelle façon la transmutation du personnage s'opère, par effet de glissement, vers une perte brutale d'identité. Plus précisément, il semble bien que ce soit ce processus même de marginalisation qui ait été poussé à ses limites, par-delà l'entendement, ramenant le personnage vers la sphère de l'errance.

Nos personnages errants apparaissent bel et bien dans une posture marginale, ne cessant de s'opposer en cela au monde avec lequel ils doivent pourtant cohabiter. Si le personnage en quête d'héroïsme fabriqué sous la plume de Conrad ressemble, dans certaines de ses attitudes, à Clamence errant dans le désert de ses pensées, ou encore au Dostoïevski de Coetzee, c'est bien qu'il s'oppose à l'altérité écrasante, multiple, peut-être aussi quelquefois angoissante.

Le monde que l'on aperçoit au-delà (nous pourrions sans doute même dire *en-deçà* si l'on devait par exemple considérer les hallucinations de Dostoïevski dans leur portée verticale, ou les descriptions de Clamence par leur propension à l'évasion) de cette limite instaurée dans les romans soumis à l'étude ne se manifeste pourtant dans ses

---

197. *Ibid.*, p. 250.

« Il prend son chapeau et quitte le logement. Il ne reconnaît pas le chapeau, ne sait pas à qui sont les souliers qu'il porte. En fait, il ne reconnaît rien de lui-même. S'il devait maintenant regarder dans un miroir, il ne serait pas surpris de voir un autre visage émerger et lui renvoyer un regard aveugle. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 268.

mouvements les plus quotidiens que par rapport au regard porté sur lui par les personnages.

Si les structures narratives façonnent de manière cohérente la charpente des récits, mettant en exergue les individus que nous définissons comme errants, elles relaient néanmoins toute la puissance vectorielle de l'incarnation de la marge.

Bien que la matérialisation de la marge ne soit jamais effective, il faudrait voir les signes de sa présence. L'idée de navire chez Conrad, sa représentation symbolique, pourrait bien contenir les germes implicites de la séparation, imposant ainsi un découpage strict entre mer et terre, tandis que la ville, à bien des égards épurée, vidée de sa force agissante, aurait chez Camus cette propension à matérialiser la limite entre monde intérieur et extérieur. L'évocation du fiel, dernier mot du roman de Coetzee, annoncerait dès lors l'annihilation de la prise de parole elle-même.

On le voit bien, la scission s'amorce à différents niveaux, tant sur le strict plan de la forme romanesque employée par nos auteurs, qu'à travers la posture proprement marginale adoptée par les personnages. Les points communs des héros de nos œuvres doivent, dans une certaine mesure, être sondés en fonction de cette tenue hors-norme, de cette posture extra-ordinaire.

Vouloir cerner la figure du marginal dans la littérature, et notamment dans la production romanesque, cela est une tautologie. La conception du héros – ou de l'anti-héros – repose presque toujours sur une construction de l'intrigue qui le met en porte-à-faux avec le temps et l'espace romanesques : on pourrait ainsi en mesurer l'efficacité poétique sur le critère de la singularisation d'un destin individuel, avec, pour arrière fond plus ou moins réaliste, la collectivité dans laquelle il se meut. Le ressort d'un roman réussi, c'est l'expérience d'une sécession, de la constitution d'un individu, de son retrait – parfois tranquille, parfois tragique – hors du groupe. En clair, le sujet du roman, c'est le rejet. Son enjeu, c'est l'avènement, dans toute la beauté phénoménologique de ce mot, d'une figure faite, pour ainsi dire, davantage de différence que de référence<sup>198</sup>.

C'est bien dans l'aporie, qu'elle apparaisse au détour d'une carence communicative ou au creux de l'intériorité des personnages, qu'il faut chercher les pistes liées à la marginalité. L'aspect tautologique d'une telle entreprise semble à ce titre envahir nos œuvres. L'unicité, l'originalité des personnages qui habitent nos textes, est particulièrement éloquente, mise en lumière de façon hâtive, précipitée, parfois même quelque peu pompeuse – que l'on se souvienne de la description flamboyante de Jim dès

---

198. Xavier Galmiche, Delphine Bechtel, « Figures du marginal dans les littératures centre-européennes », Culture d'Europe centrale, n°1, 2001.



les premières pages du roman, de l'arrivée plutôt fracassante de Dostoïevski en *drochki* devant un groupe d'enfants médusés, ou encore du rôle de *gentleman* avisé et prévenant que la focalisation narrative de Camus s'emploie à exhiber. Il apparaît presque naturel, dès lors, de voir en ces personnages particuliers la marque du changement, le sceau d'une *tabula rasa* à venir, non seulement pour eux-mêmes mais également pour l'altérité.

La marginalisation, visible dès l'abord, donne ainsi aux récits l'impulsion nécessaire à leurs mises en forme respectives, dans le même temps qu'elle permet, nous l'avons dit, une rigoureuse scission entre l'errant et l'altérité.

On observe donc de quelle manière les textes tendent à catégoriser à l'extrême les diverses strates de la société, constituant en quelque sorte différents groupes, participant à l'émergence d'une matérialisation effective d'une marge.

La littérature appartient à la catégorie du singulier. Qu'il s'agisse de la subjectivité créatrice ou de la singularité de la forme et du contenu. Elle traite toujours de cas exceptionnels<sup>199</sup>.

Les contours que fabriquent les systèmes narratifs permettent la matérialisation d'une telle marginalité des personnages principaux, qui n'en deviennent que plus visibles, tant sur le plan romanesque que social.

L'idée de marge apparaît ainsi dans toute sa dimension séparatrice, dans le sens où, adossée aux paradigmes de l'écriture, elle agit de manière tout à fait efficace comme révélatrice d'une minutieuse scission qui s'organiserait depuis l'éclosion de la narration (les *incipit* ne nous donnent-ils pas d'éloquents exemples de cette séparation orchestrée ?) jusqu'aux plus profonds rouages de la charpente du récit. Le mode selon lequel se déploie cette mise en marche de la marginalité apparaît à cet égard opératoire car il permet la mise en valeur du personnage, sans pour autant perturber le déroulement narratif dans son évolution.

Il y a cependant, au creux même de cette séparation, une nouvelle catégorisation qui tend, par moments, à se révéler de façon plus ou moins évidente ; la spécification de la marginalité se joue progressivement, au fur et à mesure du texte ; tout se passe en fait comme si, présentée dès l'abord, elle devait passer par différentes étapes, assimilées à

---

199. Hans Mayer, *Les Marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 14.

des paliers, qui la mènerait à nouveau vers une scission supplémentaire. Il semble en effet bel et bien exister deux types de marginalité qui se font paradoxalement et tour à tour écho dans nos romans. L'une « positive », l'autre « négative ».

La marginalité que nous appellerons positive peut se lire à travers le prisme de la conscience exacerbée des personnages de nos romans, à défaut de pouvoir la retrouver dans leurs faits héroïques, la plupart du temps fantasmés. *Lord Jim*, *La Chute* et *Le Maître de Pétersbourg* présentent des êtres aux consciences hypertrophiées, perçues dans les textes par le biais de nombreuses incursions intérieures, révélant la richesse et la complexité de tels esprits. C'est justement, semble-t-il, ces retraits vers l'espace du dedans qui manifestent en partie cette marginalité positive. Tout se passe en quelque sorte comme si l'exacerbation des consciences errantes (la réflexion pessimiste d'un Clamence se jouant des péripéties de la vie, le sentiment de culpabilité régissant sans partage les trajectoires d'un Jim ou d'un Dostoïevski) permettait non seulement la scission sociale, mais aussi la spécification d'une telle marginalité, qui apparaîtrait dès lors comme un élan ascensionnel du personnage.

Marcel Bellavance, dans son ouvrage *La Grande Mouvance* relate avec une certaine clarté le positionnement de tels personnages romanesques au sein de la société, en s'appuyant sur le modèle du conte :

Le héros du conte merveilleux est le plus souvent un être marginal, pauvre ou considéré faible d'esprit, qui apprend, à travers l'errance et la mendicité, l'autonomie et la liberté individuelle par la maîtrise de soi et le partage avec des êtres de rencontre. Il semble donc que le conte merveilleux enseigne le contraire de ce que le système de valeurs avec lequel nous sommes familiers nous entraîne à interpréter : l'opposition ne réside pas entre liberté individuelle et respect du contrat social ; le conte distingue plutôt entre marginalité positive et marginalité négative, en affirmant que le contrat social trouve sa raison d'être par des sujets qui ont l'audace d'être libres et vrais et ce, malgré les pressions sociales, les insultes et les invitations aux jouissances éphémères qui tentent de freiner leur démarche<sup>200</sup>.

C'est effectivement cette posture – intrinsèquement marquée du désir de liberté – qu'adoptent nos personnages, faisant ainsi émerger cette idée de marginalité positive, ou plutôt celle d'une négativité de la marginalité qui se muerait progressivement en une positivité tout à fait propre à la caractérisation romanesque.

---

200. Marcel Bellavance, *La Grande Mouvance*, Québec, Septentrion, 1990, p. 203.

On le voit, l'extrait s'attache à défaire les nœuds du tissage complexe et parfois désordonné qui fondent en sourdine le paradigme du conte merveilleux. Un tel schéma narratif, foncièrement idéaliste, porte déjà en son essence les éléments fondateurs d'une société originelle, dès lors qu'il permet la projection vers un univers clos où les mouvements humains, émotionnels, sociaux, porteraient à leur paroxysme l'idée même de l'homme mis à nu.

Le passage du schéma merveilleux à celui des romans soumis à l'étude permet de transposer ce mécanisme de la marge par le biais de cette notion basique qui est celle de la question de l'homme. Si les choses étonnantes et admirables se déplacent sur le plan spatio-temporel, traversant les âges, changeant inlassablement de formes, transcendant le monde sensible par le biais de ressorts parfois intemporels, elles continuent de produire le matériau initial des schémas narratifs, dans le même temps qu'elles amorcent une catégorisation des personnages romanesques.

C'est bien cet aspect intrigant qui annonce l'originalité des errants, permettant la naissance de toute action pittoresque, au sens strict du terme. En effet, si les figures d'errants ou de marginaux romanesques marquent intemporellement les esprits, les inspirations, les écritures, c'est qu'elles donnent l'occasion, par leur simple présence, d'un point de départ. Souvenons-nous de l'*incipit* de *L'Homme des foules*, d'Edgar Poe :

*With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepit old man, some sixty-five or seventy years of age) – a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retzch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavoured, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense and supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. How wild a history – I said to myself – is written within that bosom<sup>201</sup>!*

---

201. Edgar Allan Poe, *The man of the crowd*, *Burton's gentleman magazine*, 1840, vol. 7, p. 267.

« Le front collé à la vitre, j'étais ainsi occupé à examiner la foule, quand soudainement apparut une physionomie (celle d'un vieux homme décrépît de 65 à 70 ans) – une physionomie qui tout d'abord arrêta et absorba toute mon attention, en raison de l'absolue idiosyncrasie de son expression. Jusqu'alors, je n'avais jamais rien vu qui ressemblât à cette expression, même à un degré très éloigné. Je me rappelle bien que ma première pensée, en le voyant, fut que Retzch, s'il l'avait contemplé, l'aurait grandement préféré aux figures dans lesquelles il a essayé d'incarner le démon. Comme je tâchais, durant le court instant de mon premier coup d'oeil, de former une analyse quelconque du sentiment général qui m'était communiqué, je sentis s'élever confusément et paradoxalement dans mon esprit les idées de vaste intelligence, de circonspection, de lésinerie, de cupidité, de sang-froid, de méchanceté, de soif

La fascination et l'effroi éprouvés soudainement pour ce personnage mystérieux ne peuvent se comprendre que par l'effet de rupture brutale que son apparition sur la scène du texte opère avec la masse moutonnaire décrite précédemment. On note comment toute l'intensité du regard porté sur cet homme qui émerge du nombre met en lumière la scission provoquée par la marginalité : à ce titre, la sentence qui ouvre la nouvelle, tirée des *Caractères* de La Bruyère, « Ce grand malheur de ne pouvoir être seul », met déjà sur la voie de ce paradoxe de la marge, à mi-chemin entre foule et solitude. Si la locution allemande « *es laesst sich nicht lassen* » sert de mise en marche du récit, c'est qu'elle traduit l'illisibilité du monde à travers des exemples de cas exceptionnels, sortant parfois furtivement du nombre, mettant le doigt sur cette résistance que la marginalité s'emploie à forcer.

La différence permet donc le glissement vers la marginalité et fonde les caractéristiques principales du personnage. La première description de Jim amorce d'emblée cette particularisation donnée par Conrad, plaçant immédiatement le héros du roman derrière toute limite normative.

*He was an inch, perhaps two, under six feet, powerfully built, and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders, head forward, and a fixed from-under stare which made you think of a charging bull. His voice was deep, loud, and his manner displayed a kind of dogged self-assertion which had nothing aggressive in it. It seemed a necessity, and it was directed apparently as much at himself as at anybody else*<sup>202</sup>.

Le physique de Jim est pittoresque, dans le sens où, vraisemblablement, il mérite d'être minutieusement décrit. La simple évocation de son apparence indique d'ores et déjà sa différence. On voit comment la marginalité « positive » révèle progressivement les signes de la rupture qui sépare le personnage de l'altérité.

---

sanguinaire, de triomphe, d'allégresse, d'excessive terreur, d'intense et suprême désespoir. Je me sentis singulièrement éveillé, saisi, fasciné. Quelle étrange histoire, me dis-je à moi-même, est écrite dans cette poitrine ! » Edgar Allan Poe, *L'Homme des foules* in *Nouvelles histoires extraordinaires*, op. cit., p. 52.

202. Joseph Conrad, *Lord Jim*, op. cit., p. 9.

« Il mesurait six pieds, à un pouce près, peut-être deux, était bâti en force, et venait droit sur vous, les épaules légèrement voûtées, la tête en avant, avec un regard fixe jeté par en dessous qui vous faisait penser à un taureau prêt à charger. Sa voix était grave, forte, et son attitude affichait une sorte d'affirmation de soi résolue, mais sans rien d'agressif. Elle semblait répondre à une nécessité, et elle s'adressait apparemment autant à lui-même qu'à quiconque d'autre. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), op. cit., p. 15.

Si le champ lexical de la vue joue indéniablement un rôle capital dans le processus de marginalisation positive chez Conrad, il semble que ce soit des paramètres autrement historiques qui permettent, chez Coetzee, cette différenciation. La célébrité du personnage est chancelante : tour à tour reconnu (Anna Sergueïevna évoque les travaux de l'écrivain et manifeste une connaissance relative de ses textes) et totalement évincé de la sphère publique (notamment lors des quelques épisodes qui se déroulent au sein des bureaux administratifs). La célébrité, selon qu'elle soit ou non mise en exergue, place le personnage dans la marge positive (on note l'admiration qu'il suscite chez Anna), ou négative (l'attente interminable, le retrait des papiers d'identité ou encore l'impossibilité de quitter les lieux).

Les effets narratifs créant la marge ou creusant un peu plus un fossé entre les personnages et l'altérité apparaissent çà et là au sein des œuvres. Ils rappellent l'unicité des individus dont le destin se joue sous nos yeux ainsi que la nécessité de voir en leurs parcours une exemplarité de l'homme en général.

Mais la marginalisation des personnages répond paradoxalement à des normes particulières, dans sa propension à catégoriser les différents états de marginalité.

Retraçant la généalogie du personnage marginal au sein de la littérature occidentale, Hans Mayer en dégage ainsi les avatars successifs, et nous pouvons tenter à notre tour de résumer ce panorama. Il remonte à la tragédie grecque qui, selon lui, ne met en scène que des anormaux, des héros hors du commun et de la norme, frappés par la malédiction divine, des marginaux existentiels ; alors que la comédie antique, au rebours, ne montre que des originaux qui ont bel et bien décidé de l'être, des marginaux intentionnels. [...] Toujours selon Hans Mayer, la sécularisation qui accompagne la Renaissance rend possible l'existence de marginaux "en dehors des mythes et des normes" et voit apparaître dans les différentes littératures des personnages uniques (Hamlet, Faust, Don Juan, Don Quichotte), qui sont tous des étrangers au sein de la communauté existante. Ernest Bloch les appelle "meneurs de la transgression" mais ce dépassement des limites reste individuel dans la mesure où ces héros sont circonscrits aux frontières de leurs corps et de leurs pulsions personnelles<sup>203</sup>.

S'il existe différentes catégories de marginaux romanesques, si leurs origines respectives remontent toutes aux schémas fondateurs et antiques, elles évoluent en fonction d'une certaine ligne chronologique, étroitement liée à l'évolution même de l'homme à travers ses propres représentations artistiques.

---

203. Xavier Galmiche, Delphine Bechtel, « Figures du marginal dans les littératures centre-européennes », *op. cit.*

Ces meneurs de la transgression correspondent ainsi au « cas limite » de la marginalité, dans la mesure où, s'installant durablement dans la marge qu'ils créent, ils cherchent à faire de cette dernière une norme, ouvrant une fenêtre littéraire sur la notion de rébellion. La marginalité dans son acceptation positive – en ce sens qu'elle contient dans sa différence les éléments propices à la fascination, la crainte, la puissance ou simplement la curiosité – peut désormais se manifester sous un jour négatif. Si les meneurs de la transgression peuvent susciter la menace, que dire de ces marginaux existentiels évoqués par Mayer, si ce n'est qu'ils instaurent la continuité du tragique au sein de l'évolution romanesque à travers les âges ?

C'est en effet ce *fatum* écrasant qui réapparaît au détour de ces exils, au creux de ces errances. C'est bel et bien cette propension à dire le tragique quotidien par le biais d'un positionnement spécifique au sein d'une société qui configure et charpente de tels personnages marginaux. Cette marginalité existentielle, à mi-chemin entre force et faiblesse, ombre et lumière, attirance et répulsion, semble correspondre à la place de l'errance, dont l'existence révèle à elle seule la lucidité pessimiste des parcours humains.

*Le Sous-sol* de Dostoïevski offre un exemple célèbre de marginal au croisement des mondes intérieur et extérieur. Si la posture adoptée est d'emblée négative, portée vers la dimension obscure de l'homme qui se recroqueville vers les ténèbres aigries de son moi profond, elle peut révéler au lecteur averti la puissance de sa signification intime. Le personnage misanthrope de Dostoïevski n'est pas véritablement un marginal « intentionnel » dans la mesure où ce sont les rouages de l'existence, le tragique du quotidien, la fatalité de la vie, qui provoquent son exclusion définitive. La note de l'auteur nous éclaire en ce sens :

L'auteur de ce journal et le journal lui-même appartiennent évidemment au domaine de la fiction. Et pourtant, si l'on considère les circonstances sous l'action desquelles s'est formée notre société, il apparaît qu'il peut, qu'il doit exister parmi nous des êtres semblables à l'auteur de ce journal. J'ai voulu montrer au public, en en soulignant quelque peu les traits, un des personnages de l'époque qui vient de s'écouler, un des représentants de la génération qui s'éteint actuellement<sup>204</sup>.

Nos romans abritent des marginaux semblables au vieil homme dépeint par Dostoïevski. Comme lui, ce sont des marginaux existentiels, sortis un instant du monde

---

204. Fédor Dostoïevski, *Le Sous-sol*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, p. 114.

des hommes pour des raisons qui n'échappent pourtant nullement au fonctionnement de ce dernier. Ils se caractérisent à la fois par leur propension à ouvrir dans la marge l'espace d'un univers codifié par leurs propres règles, et par leur impossibilité à opérer une rupture totale d'avec le monde, omniprésent, presque écrasant, dans lequel ils évoluent. Le statut de l'errant se loge au croisement des ambivalences ; le flottement de son positionnement au sein d'une société rend plus difficile encore toute catégorisation stricte. La question de la marginalité romanesque, si elle demeure essentielle, met surtout en évidence la scission entre les errants et l'altérité. Qu'elle soit positive, négative, subie ou naturelle, elle permet de lire le(s) monde(s) parcourus par nos personnages selon une certaine grille de lecture. Si, comme l'affirmait Baudelaire, « le beau est toujours bizarre », l'inscription effective dans la marge de nos errants apparaît comme le vecteur premier de la fascination qu'ils engendrent.

## **2. Un picaresque au fondement de nos romans ?**

### **Un dynamisme paradoxal mis à l'épreuve**

Si les personnages de nos romans oscillent sans cesse dans le creux du paradoxe qui oppose statisme et mouvement, il est pertinent d'observer leurs parcours respectifs à travers le prisme du modèle picaresque. En effet, Jim, Clamence et Dostoïevski font et défont en permanence la trame narrative en fonction de leur ancrage au sein de la société. La figure du *picaro*, ou du moins certaines de ses caractéristiques majeures, pourrait en ce sens nous éclairer, puisqu'elle vient faire la lumière sur le(s) sens que prend la trajectoire de l'errance.

La volonté picaresque de lire le monde de bas en haut, de la terre des hommes vers le ciel de Dieu, apparaît, bien que largement modifiée dans ses codes les plus stricts, au sein de nos romans. Cette puissance permettant l'élan et la construction d'un parcours peut se refléter grâce à un façonnement picaresque. Il conviendrait sans doute en premier lieu de mettre l'accent sur les paradoxes fondamentaux qui constituent intrinsèquement le *picaro* traditionnel, afin de mieux pouvoir en cerner les enjeux à l'heure moderne.

Le *Diccionario de Autoridades*<sup>205</sup> offre quatre types de définitions du *picaro* : autant de pistes qui mettent dès l'abord en lumière la complexité du terme, révélant du même coup les paradoxes qu'il est susceptible de présenter :

---

205. *Nouveau dictionnaire Espagnol-Français et Latin, composé sur les dictionnaires des Académies royales de Madrid et Paris*, 1786, consulté en ligne sur [archive.org](http://archive.org).

- adj. Coquin, fripon, scélérat, vicieux, mauvais, corrompu, impudent, effronté.
- Dangereux, malin.
- Adroit, fin, subtil, éclairé, avisé, rusé.
- Railleur, plaisant, enjoué, divertissant, réjouissant.

On le voit déjà, les caractéristiques positives (celles principalement associées à l'idée d'intelligence) et négatives (celles qui font directement référence à un mal supérieur et sophistiqué, se jouant sur un mode *piano*) se mêlent confusément lorsqu'il s'agit de définir le *picaro*. Si le terme en espagnol signifie littéralement « coquin », les paramètres complexes de son assemblage se lisent d'ores et déjà dans cet adjectif pour le moins polysémique.

*Le Lazarillo de Tormes*, roman anonyme parut à Burgos en 1554, sous le titre original de *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, s'il ouvre une longue voie à la postérité littéraire en matière picaresque, place d'abord les paradigmes du genre dans le parcours même du personnage. C'est bien le sens de la trajectoire picaresque qui nous intéresse plus particulièrement ici, dans la mesure où elle tend, dans sa propension à la poussée verticale, à flirter avec le schéma de la quête initiatique. En ce sens, l'évolution du genre picaresque à travers les siècles et les zones géographiques témoigne de la pérennité autant que de la richesse des schèmes qu'enclenche le fonctionnement picaresque. Si les traces du *picaro* peuvent se lire ouvertement dans des œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle tels que *Le Paysan parvenu* ou *Le Télémaque travesti*, sa présence continue de s'incarner, parfois de manière insidieuse, dans les profondeurs narratives de nombreuses œuvres modernes.

*Voyage au bout de la nuit* offre à ce titre un bel exemple d'une retranscription plus actuelle des symptômes picaresques : l'anti-héros du roman, à bien des égards initiatique, se meut avec son barda, son fardeau, tentant tant bien que mal d'évoluer dans un monde où la guerre, la misère et l'obscurité dominent.

On le voit, le tragique inhérent au picaresque referme chaque œuvre, minutieusement, sur l'image puissante du néant. Tout se passe comme si les règles du genre, échappées de leur moule fondateur, gagnaient les structures plus modernes, les façonnant dans un sens particulier, influant en profondeur sur les destinées des personnages.



Nous pourrions ainsi nous pencher, dans notre volonté de catégorisation des errants de nos romans, sur leur propension respective au picaresque, plus précisément sur cette tendance au picaresque dans ses formes les plus modernes. Il semblerait en ce sens que les personnages soumis à l'étude présentent bel et bien certains traits du *picaro* traditionnel : le plus évident serait sans doute cette forme de réaction rebelle, inhérente à nos trois personnages.

Si le roman picaresque témoigne d'une réaction, plus ou moins violente, plus ou moins sarcastique, envers les romans pastoraux du XVI<sup>e</sup> siècle, il semble ici conserver les signes clairs de cette rupture annoncée, assumée, voire vivement revendiquée.

Nos errants sont en effet avant tout des êtres en rupture. Qu'elle soit socio-politique comme chez Coetzee, profondément idéologique comme chez Conrad ou véritablement humaine comme chez Camus, la rupture avec l'altérité semble indéniablement prendre chair dans le propos narratif à l'état pur, au sein même des configurations sémantiques et des noyaux romanesques. C'est donc d'abord, nous l'avons dit, ce processus de marginalisation qui enclenche les comportements des personnages. La création de cette marge narrative permet dès lors une exploitation autrement plus large de ce champ des possibles qu'héberge le genre picaresque dans son intégralité.

Le *picaro* traditionnel se définit en partie par son intelligence et son sens aigu de la ruse. L'une des sentences qui ouvre le *Lazarillo de Tormes* pourrait peut-être nous indiquer, au-delà même de cette simple caractérisation, les signes annonciateurs d'une réelle supériorité sur les autres hommes :

Or Monsieur, sachez avant toute chose qu'on me nomme Lazare de Tormès, fils de Thomas Gonzalès et d'Antoinette Perez, natifs de Téjarès, village voisin de Salamanque. Je naquis dans la rivière de Tormès, en raison de quoi me fut imposé ce surnom. Voici ce qui advint. Mon père (que Dieu absolve) avait charge de pourvoir la mouture d'un moulin sis au bord de cette rivière, où il fut meunier plus de quinze ans. Une nuit que ma mère, grosse de moi, se trouvait au moulin, le mal d'enfant la prit et elle me mit au monde là, de sorte qu'en vérité je me puis dire né dans la rivière<sup>206</sup>.

La naissance du narrateur, précisément retranscrite, ouvre d'emblée le célèbre premier roman picaresque sur cette idée que le personnage porte sur son propre passé un regard non pas grossièrement rétrospectif, à l'instar d'une autobiographie classique,

---

206. Anonyme, *Vie de Lazarille de Tormes* (trad. Alfred Morel-Fatio), Paris, H. Launette et Cie Editeurs, 1886, p. 28-29.

mais foncièrement analytique. Nous pourrions affirmer, plus encore, symbolique. L'image du ruisseau apparaît à ce titre tout à fait éloquente, dans sa double propension à annoncer la destinée mouvante du personnage et à placer ce dernier au creux d'un statut mythologique, prophétique, presque éternel. Pourrait-on ne pas songer un seul instant aux eaux noires du Styx dans lesquelles Achille est plongé ou encore à la figure de Moïse, sauvé des eaux ?

Les connections culturelles engendrées dès l'*incipit* de l'œuvre ancrent définitivement le *picaro* dans une continuité, aussi bien sur le plan littéraire que socio-culturel. La pérennité du genre, sa présence implicite au sein d'œuvres issues de la postérité, pourrait s'expliquer par ce solide ancrage du *picaro* dans des formes bien plus anciennes, puissamment verrouillées dans la continuité narrative occidentale. Katherine Sorensen Ravn Jorgensen met en lumière les différentes approches du genre picaresque, relevant notamment l'aspect anhistorique de ce dernier.

Il y a les études qui procèdent d'une approche anhistorique et qui conçoivent le roman picaresque comme un genre qui n'est pas lié à une période historique donnée. Les études anhistoriques soutiennent que le roman picaresque ni par sa forme, ni par son thème ne répond à des conditions sociales spécifiques et propres à l'Espagne. Le roman picaresque est considéré comme une forme romanesque ouverte qui continue à se développer et à exercer une influence dans la littérature européenne<sup>207</sup>.

Bien que le paradoxe picaresque reste entier, résidant dans cette difficulté à le catégoriser comme conséquence littéraire de faits purement historiques ou comme phénomène strictement humain, profondément transhistorique, il apparaît néanmoins que sa capacité à traverser les âges ne saurait passer inaperçue.

La figure du *picaro* se caractérise ainsi par cette marginalité qui se change progressivement, au fil des péripéties et des étapes, passant insidieusement de la négativité à la positivité, pour revenir finalement au point de départ. Le phénomène picaresque de la boucle bouclée, dès lors qu'il apparaît comme l'une des représentations du tragique de l'homme, s'inscrit en ce sens dans la lignée des genres littéraires constitutifs de l'image de l'homme moderne.

Pourtant, le *picaro* se retransche de la société qu'il tente à tout moment d'infiltrer, gravissant sans relâche les paliers qui l'érigent, la forgent dans sa forme inlassablement verticale.

---

207. Kathrine Sorensen Ravn Jorgensen, « Pour une nouvelle approche du roman picaresque », *Romane*, vol. 21, n°1, 1986.

Ce paradoxe picaresque se lit également dans les œuvres soumises à l'étude ; tour à tour dans et hors de la société, les personnages de nos romans ne peuvent ni totalement s'en soustraire, ni définitivement s'y intégrer. Pourtant, ils ne cessent d'évoluer au sein d'une altérité dont le mouvement n'est pas toujours en cohérence avec la force vectrice de leurs parcours.

Notons aussi de quelle manière les structures narratives du roman picaresque présentent des similitudes importantes avec celles de nos romans. Si le genre picaresque se caractérise essentiellement par une ouverture de la forme du récit, permettant une certaine liberté concernant la narration de péripéties diverses et détaillées ainsi qu'un foisonnement de personnages secondaires dans un souci de vraisemblance extrême, les structures de *Lord Jim*, *La Chute* et *Le Maître de Pétersbourg* se dessinent elles aussi sur le mode de l'ouverture.

Songons au monologue intarissable de Clamence qui ne cherche jamais d'écho, au découpage disproportionné du roman de Conrad et à ses retours obscurs dans le temps, à l'alternance saccadée entre discours, récit et incursions intérieures dans le texte de Coetzee. Ce qui compte, semble-t-il, se loge dans la nécessité du mouvement, qu'il soit physique ou narratif, psychologique ou métaphorique. Les œuvres picaresques ou celles qui contiennent les éléments picaresques traditionnels mettent ainsi irréfutablement en lumière cet aspect particulièrement ouvert, parfois presque totalement libre de la forme. Nous pourrions dès lors hasarder l'hypothèse d'un parallèle, intrinsèque au fondement des trajectoires picaresques, aux destinées intemporelles de pauvres hères se hissant vers les plus hautes sphères, entre la figure du *picaro* et les figures d'errants qui nous intéressent. Cette liberté de forme inattendue ne pourrait-elle pas retranscrire une forme d'errance ? Il nous semble que les parcours picaresques, ouverts à l'aventure, avides de rencontres, prêts à recevoir, à tout moment, les grâces d'un événement miraculeux ou d'un hasard fortuit, s'inscrivent ainsi implicitement dans le schéma de l'errance.

C'est justement ce dynamisme permanent qui forge et modèle le roman picaresque. Si les événements permettent au texte d'exister, c'est également l'action, qu'elle soit effective ou fantasmée, qui excite les ressorts de nos textes modernes, leur conférant ainsi la poussée et l'élan narratif dont ils se nourrissent. Si les modes comique et burlesque, propre au genre picaresque, ne semblent pas apparaître au sein de nos œuvres, un certain aspect satirique se manifeste dans nos romans. Ils mettent de fait tous

trois en scène des personnages principaux qui ne peuvent ou ne veulent appartenir totalement à une société.

Cette poussée incursive du picaresque au sein de textes modernes n'est pas le simple fait du hasard. Les anti-héros picaresques, s'ils apparaissent au détour de trames narratives solidement tissées, révèlent ainsi l'aspect néanmoins flottant de celles-ci, pouvant à tout moment laisser échapper de cette matrice de mots enchaînés, d'actions programmées, les signes avant-coureurs d'une errance qui semble toujours se lire de bas en haut.

C'est en effet cette image, récurrente, de la verticalité qui frappe en premier lieu lorsqu'il s'agit de dessiner, pour le moins en esprit, les contours de l'aventure picaresque. Cette « littérature de gueuserie » selon le mot de Chartier, conditionne la lisibilité du monde du bas vers le haut, depuis le point de vue permanent du *picaro*. C'est bel et bien le cosmos grouillant d'êtres semblables, répondant aux mêmes critères, participant aux mêmes actions, que nos textes montrent.

Si la traçabilité en direction d'une verticalité reste encore envisageable, on observe pourtant comment elle dévie, sur le plan des valeurs, du modèle picaresque initial. Certes, l'élévation souhaitée par les personnages n'est plus forcément d'ordre social, se manifestant plutôt à travers certains thèmes plus ou moins liés à des valeurs : c'est en fait la quête de la vérité qui anime le Dostoïevski de Coetzee. Si l'avocat déchu de Camus poursuit implicitement un idéal de justice, Jim quant à lui recherche, par le biais de ses errances de port en port, une auréole lâchement perdue.

La parenté relative de nos œuvres avec le genre picaresque se lit en fonction de cette propension à atteindre, parfois avec hargne, un but précis, et retomber aussitôt au point de départ. Nous pourrions voir dans les mouvements ascendants des personnages soumis à l'étude les marques de la dynamique picaresque.

Mais c'est surtout le phénomène du retour au stade initial qui semble les rattacher au modèle. Le goût de fiel évoqué par Coetzee lorsque, à la fin du roman, Dostoïevski, désabusé, quitte de sa longue et triste silhouette grise un Saint-Petersbourg brumeux, la lente et douloureuse chute du personnage ambivalent de Camus qui, cantonné dans l'espace clos de sa chambre, ressemble aux pauvres hères qui ne peuvent se terrer que dans les souterrains, le jeune marin rêveur qui, ayant prouvé son courage, finit par trouver dans la mort une gloire plus juste. Ces parcours répondent bien, de manière schématique, à cette ambiguïté du mouvement typiquement picaresque.

Si le parallèle avec le genre picaresque peut sembler en certains points inapproprié, il convient cependant de montrer que le parcours picaresque est foncièrement errant, ou plutôt qu'il se forme par le biais de l'errance, mais que son point de chute est programmée.

Le terme de picaresque évoque à l'esprit d'abord une silhouette : celle d'un pauvre hère qui va par les ruelles ou par les chemins en cherchant à survivre par la ruse. Si les dieux de la tragédie ont soif, en tout cas les gueux de l'univers picaresque ont faim. Ce deuxième constat est l'un des traits caractéristiques de l'épopée de la faim, née en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle. Mais le terme qui revient sous la plume des critiques littéraires avec obstination dès lors qu'un personnage de roman entreprend le moindre voyage, ou traverse plusieurs milieux sociaux, paraît si galvaudé que le romancier américain Hervey Allen (1899-1949) a pu dire en plaisantant il y a cinquante ans que tout roman serait bientôt picaresque si son protagoniste n'était pas paralytique de naissance<sup>208</sup>.

Si le concept picaresque présente une certaine étanchéité, il est pourtant relié au thème de l'errance dans la mesure où il permet ce que nous pourrions appeler la « greffe narrative » de celle-ci. En d'autres termes, le trajet picaresque tend à l'errance, puisqu'il ne s'accomplit que par le biais de la recherche intense et paradoxale du hasard heureux. Le parcours ainsi entamé révèle dans le même temps le tragique intemporel des destinées humaines.

Le père des *pícaros* n'affirme-t-il pas lui-même : « Nombreux doivent être de par le monde ceux qui fuient les autres parce qu'ils ne se voient pas eux-mêmes » ? Si le tragique humain, son impossibilité de lire le monde de manière horizontale, se manifeste par le parcours picaresque, ses caractéristiques narratives érigent les fondements mêmes des trajectoires de l'errance.

Les sources premières de l'inspiration picaresque se retrouvent en effet dans l'Antiquité, et plus tard, à l'ère médiévale, notamment avec ce célèbre texte, le *Liber vagatorum*<sup>209</sup>, dont le titre apparaît tout à fait éloquent. Ce livre des errants énonce de manière précise et répertoriée les différents types de délinquance, les diverses catégories de malfaiteurs. On le voit déjà, l'errance, la marginalité, le picaresque annoncent, dans leur alliage insidieux, toute une littérature.

---

208. Jean Viviès, « Le picaresque introuvable » in *Le Récit de voyage en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'inventaire à l'invention*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 123.

209. Anonyme, *Le Livre des gueux*, Paris, Phénix, 2010.

La visée picaresque du texte de Conrad peut se lire de manière globale, à travers la dynamique générale du texte. L'errance répétitive du personnage joue d'ailleurs un rôle essentiel dans la constitution progressive de ce mouvement textuel. Si Jim aspire à une poussée vers le haut, symbolisée par sa quête de l'honneur, on voit de quelle façon le retour au point de départ est, non seulement effectif, mais plus encore, définitivement fatal. La balle reçue dans la poitrine du personnage, si elle tend à rétablir une justice, celle de la vengeance, et à hisser Jim vers un statut plus glorieux, ramène tout de même la trajectoire textuelle au creux de la vague narrative, la plongeant ainsi aux tréfonds du sillon de l'intrigue. Immobilisée dans le statisme de la mort, la narration ne redémarre plus.

*[...] while Jim stood stiffened and with bared head in the lights of torches, looking him straight in the face, he clung heavily with his left arm round the neck of a bowed youth, and lifting deliberately his right, shot his son's friend through the chest. The crowd, which had fallen apart behind Jim as soon as Doramin had raised his hand, rushed tumultuously forward after the shot. They say that the white man sent right and left at all those faces a proud and unflinching glance. Then with his hand over his lips he fell forward, dead<sup>210</sup>.*

L'épisode de la mort est relayé, presque sur le mode de la tragédie, par la foule qui s'amasse immédiatement autour de Jim au moment même de sa chute au sol. Le discours rapporté, créant une mise en abyme supplémentaire au niveau narratif, prend en charge la transmission émotive de la scène : le regard fier de Jim mourant sur la place publique ramène une temporalité suspendue vers la spatialité du récit. Tout se passe comme si c'était bien les éléments constitutifs du picaresque qui surgissaient à cet instant, manifestant dans sa forme narrative la plus lapidaire (la dernière phrase de l'extrait relate la mort de manière froide et concise) les ressorts les plus tragiques de la destinée de Jim aussi bien que le paradoxe de son parcours. En effet, si la trajectoire picaresque du personnage s'achève de façon brutale, elle ne renonce pas aux idéaux d'honneur et de fierté.

---

210. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 312.

« [...] tandis que Jim se tenait devant lui, raidi et la tête nue dans la lumière des torches, en le regardant droit dans les yeux, il s'accrocha pesamment de son bras gauche au cou d'un des jeunes serviteurs incliné, et, levant lentement le bras droit, il tira sur l'ami de son fils, en pleine poitrine. La foule, qui s'était écartée derrière Jim dès que Doramin avait levé la main, se précipita en avant en une ruée tumultueuse, à peine le coup fut-il tiré. On raconte que l'homme blanc lança à tous les visages, à droite et à gauche, un regard fier et sans défaillance. Et puis il porta la main à ses lèvres et tomba en avant, mort. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 507.

On le voit à travers la fin tragique de Jim, les signes de l'ambiguïté du parcours demeurent : la chute, inévitable, ne parvient pas à effacer les images, indélébiles, des objectifs du personnage, se matérialisant dans l'ultime reflet de son regard.

Par ailleurs, la dichotomie entre droite et gauche confère de manière rythmée au texte une certaine dynamique de mise en opposition ; les tensions de vie et de mort, de mouvement et de statisme, se manifestent tour à tour dans leurs positions extrêmes.

Si l'intelligence ne suffit pas à retrouver l'honneur perdu, si cette gloire est parfois approchée, on se souvient de quelle manière la lâcheté de Jim (aussi caractéristique du *picaro*) est mise en exergue, par souci de symétrie, à la fois au début et à la fin de l'œuvre. L'événement qui déclenche la quête du personnage, cet abandon du navire, trouve un écho dans le geste désinvolte envers Jewel, lors du duel fatal. Sur le plan des valeurs, c'est bien là une espèce d'équilibre actionnel du récit. Les personnages féminins restent rares dans l'œuvre conradienne, mais participent cependant, parfois par leur simple existence, à la construction héroïque des personnages principaux, servant de référence de valeur, permettant une réplique, un geste, un acte prouvant ou non l'héroïsme du personnage. Souvenons-nous de la dernière scène de *Heart of Darkness*<sup>211</sup>, lorsque Marlow tait l'effrayante agonie de Kurtz. Si ses derniers mots « *The horror! The horror!* » sont volontairement relégués dans les profondeurs abyssales de l'oubli, c'est paradoxalement pour faire toute la lumière sur le gigantisme du néant qui, s'abattant impitoyablement sur l'homme, surgit par l'aporie.

Jim rejette Jewel par lâcheté. La jeune femme joue ici ce rôle de reflet pour le personnage. Les caractéristiques picaresques de Jim se découvrent dans la cohérence de son parcours autant que dans les symétries comportementales qu'il manifeste. Ce fonctionnement laisse entrevoir les contours cycliques du picaresque, ramenant vers la sphère narrative les enjeux d'un tragique moderne. Les derniers mots de Marlow semblent nous éclairer en ce sens :

*But we can see him, an obscure conqueror of fame, tearing himself out of the arms of a jealous love at the sign, at the call of his exalted egoism. He goes away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct. Is he satisfied – quite, now, I wonder? We ought to know. He is one of us – and I have not stood up once, like an evoked ghost, to answer for his eternal constancy? Was I so very wrong after all?*<sup>212</sup>

---

211. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Londres, Penguin Classics, 2000, p. 118.

212. Joseph Conrad, *Lord Jim*, op. cit., p. 313.

La teneur tragique de l'extrait réside dans le paradoxe non résolu, presque voué à l'aporie éternelle, formé par les tensions entre réalité et aspiration. Le champ lexical de l'au-delà, s'il vient calfeutrer les contours d'un récit *post mortem*, ouvre dans le même temps les portes spatio-temporelles du texte, permettant à Jim une survivance. Non pas qu'elle s'inscrive au sein d'un mouvement vital, mais plutôt dans l'ancrage d'un statut intemporel. Le parcours, s'il bute contre une destinée tragique, ne cesse pourtant d'exister, dans sa dualité, à travers une image brumeuse qui se refléterait ainsi dans les cieux à jamais.

L'aspect picaresque du personnage tend notamment à se lire par le biais de cette pérennité non plus clairement identitaire (au fond, Jim n'est plus) mais désormais typique. Le personnage du marin en quête d'un idéal de conduite endosse dès lors les stigmates révélateurs de son destin plus que de son propre être, devenant lui-même une sorte de parabole.

Si la trajectoire picaresque et l'émergence d'un tragique moderne, empruntant des chemins picaresques, se lisent tour à tour chez Conrad, les bifurcations errantes du personnage de Camus permettent un constat similaire.

*La Chute* offre en effet une lecture toute particulière d'un picaresque moderne, à travers la figure originale et tourmentée de Clamence. La structure même du récit, s'engendrant lui-même à la première personne, peut nous mettre sur la voie d'une histoire personnelle qui se déroule sous les yeux avertis du lecteur.

Néanmoins, les traces du picaresque se logent dans la progression, essentiellement spatio-temporelle, de la narration. L'errance à travers les ruelles de la ville tend à se cantonner à une circularité bien moins large, pour aboutir à l'enfermement, dans l'espace clos de la chambre du narrateur. Il faudrait sans doute se pencher sur la traçabilité du parcours de Clamence pour y voir cette force vectrice qui, semble-t-il, lui permet l'élan de la liberté de l'errance dans un premier temps. Force guidant les pas du personnage, certes, mais l'emmenant insidieusement et progressivement à sa perte.

---

« Mais nous le voyons, obscur conquérant de la renommée, s'arrachant aux bras d'un amour jaloux pour répondre au signe, à l'appel de son égotisme sublimé. Il s'éloigne d'une femme vivante, pour célébrer ses cruelles épousailles avec un fantomatique idéal de conduite. Est-il satisfait – tout à fait, maintenant, je me le demande ? Nous devrions le savoir. Il est l'un de nous – et ne me suis-je pas dressé une fois, tel un esprit qui a été évoqué, pour répondre de sa constance éternelle. Me suis-je tellement trompé après tout ? » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 508.



Mais les traces picaresques dans le texte se lisent d'abord en amont de ce dernier : le regard rétrospectif de Clamence sur son passé de jouisseur nous conforte déjà dans cette impression, de sorte que nous pouvons, d'emblée, nous représenter en esprit les contours de la figure picaresque que Camus met en scène.

Le mouvement narratif participe de l'effet picaresque de la trajectoire ascendante puis descendante. Si Clamence sillonne les rues d'Amsterdam en compagnie de son interlocuteur, narrant inlassablement l'histoire de sa vie, revenant sans cesse sur les épisodes marquants de son existence, on voit comment son parcours révèle les caractéristiques d'un *picaro* moderne.

Oui, peu d'êtres ont été plus naturels que moi. Mon accord avec la vie était total, j'adhérais à ce qu'elle était, du haut en bas, sans rien refuser de ses ironies, de sa grandeur, ni de ses servitudes. En particulier la chair, la matière, le physique en un mot, qui déconcerte ou décourage tant d'hommes dans l'amour ou dans la solitude, m'apportait sans m'asservir des joies égales. J'étais fait pour avoir un corps. De là cette harmonie en moi, cette maîtrise détendue que les gens sentaient ou dont ils m'avouaient parfois qu'elle les aidait à vivre. On cherchait donc ma compagnie. Souvent, par exemple, on croyait m'avoir déjà rencontré. La vie, ses êtres et ses dons venaient au devant de moi ; j'acceptais ses hommages avec une bienveillante fierté. En vérité, à force d'être homme, avec tant de plénitude et de simplicité, je me trouvais un peu surhomme<sup>213</sup>.

L'extrait révèle de véritables parcelles de confession, tant la vigueur avec laquelle est mené le propos est éloquente. En effet, ce sont bien ici les symptômes révélateurs du picaresque qui semblent, presque de façon juxtaposée, mis en lumière. Les paramètres de la vie évoqués sont étrangement considérés de haut en bas. Cette lisibilité, pourtant anti-picaresque, permet cependant d'appréhender la trajectoire du personnage à travers le prisme picaresque. Le mouvement, qu'il soit ascendant ou descendant, semble traduire l'énergie qui guide et oriente le parcours du narrateur. On le voit clairement dans l'extrait, si le personnage baigne au sein d'une altérité multiple et bienveillante, son rapport à elle reste lointain. Là encore, les traces picaresques se manifestent par le biais d'un lien ambigu, proprement inapte à l'immersion totale. La référence à la surhumanité rejoue indéniablement le discours rétrospectif sur le mode picaresque, puisqu'elle met en exergue la supériorité présumée du narrateur par rapport aux autres hommes.

Les traits constitutifs de la personnalité de Clamence, associant un matérialisme extrême, poussé jusque dans ses formes les plus crues (notons la dissociation implicite

---

213. Albert Camus, *La Chute*, *op. cit.*, p. 32-33.

de l'esprit et du corps, incarnée dans la phrase « J'étais fait pour avoir un corps ») à une attitude faussement sociable, révèlent sa dimension picaresque. Par ailleurs, la référence à la nature nous conforte dans l'impression d'une véritable fatalité picaresque. Clamence présente ainsi certains traits picaresques, foncièrement liés à sa personnalité.

Comme chez Conrad, on observe comment le personnage obtient un statut particulier. Ici, c'est le fait que certaines personnes aient, en voyant Clamence pour la première fois, une étrange impression de déjà-vu, qui montre par quel mécanisme le personnage se déplace au sein du plan des valeurs ; il devient en quelque sorte un type, caractérisé par ses propres paramètres.

La thèse soutenue par José-Luis Gomez Carballo intitulée *Le Picaresque dans Lazarillo de Tormès et La Chute de Camus : essai d'une définition du picaresque*<sup>214</sup>, met en lumière les résurgences picaresques dans le texte moderne de Camus.

*Le Maître de Pétersbourg* permet également une lecture picaresque du trajet du personnage, d'abord parce que le texte offre une séparation nette entre le Dostoïevski de Coetzee et l'altérité.

C'est en quelque sorte le statut d'étranger qui permet déjà d'enclencher le processus picaresque, parce que l'apparition du personnage sur le devant de la scène narrative est d'emblée conditionnée par son ignorance quasi-absolue du milieu. Mais il semble plus particulièrement que ce soit, dans le cas présent du moins, l'analyse des incursions dans les tréfonds de la conscience narrative, cette recherche parfois poussée dans les méandres les plus obscurs de l'imagination, qui soit révélatrice du parcours picaresque du personnage. Si les trajectoires de Jim et de Clamence permettent à tout point de vue un mouvement de courbe brisée, d'abord ascendante puis descendante, il semble que celle de Dostoïevski dans *Le Maître de Pétersbourg* soit effectivement marquée par ces mêmes inconstances. Elle se manifeste néanmoins par une activité particulièrement intense en sourdine. En effet, la courbe picaresque du personnage semble vivre au creux d'une certaine stratification narrative et effective, dans une sorte de souterrain mental.

*But in the present case he feels no guilt. On the contrary, he has an invincible sense of his own rightness. He wonders what this sense of rightness conceals; but he does not really want to know. For the present there is something like joy in his heart. Forgive me Pavel he whispers to himself. But again he does not really mean it. If only I had my life over again, he thinks; if only I were young!*

---

214. José Luis Gomez Carballo, *Le Picaresque dans Lazarillo de Tormès et La Chute de Camus : essai de définition du picaresque*, Thèse de Doctorat sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Amiens, 1992.

*And perhaps also: If only I had the use of the life, the youth that Pavel threw away<sup>215</sup>!*

L'épisode retranscrit les pensées profondes du personnage à un moment du récit où la narration prend pourtant entièrement en charge l'action. La typographie exclamative de l'extrait montre cette exaltation intérieure dans le même temps qu'elle permet de retranscrire l'intensité des regrets ressentis.

Il est question d'un picaresque à rebours, où la focalisation narrative se concentre, le temps d'une brève incursion au sein des pensées, sur le parcours accompli et sur celui qui est regretté ou fantasmé. Dans tous les cas, on note comment le désir de possession, presque vampirique, s'exprime sans crainte au travers de l'espace clos de l'esprit. La dernière phrase de l'extrait met d'ailleurs l'accent sur cette volonté de se saisir d'une vie. Le lien filial, s'il apparaît ici implicite, joue pourtant un rôle essentiel : c'est presque un opportunisme paternel qui s'incarne à travers la pensée fugace du personnage désireux de s'emparer du parcours de Pavel. On observe comment la courbe du trajet du père tend à émerger, dans sa poussée ascendante par rapport à celle du fils. Par ailleurs, les références au pardon, immédiatement annulées par cette franchise qui caractérise l'auto-confession, se lisent dans le texte comme autant de preuves de l'égoïsme du personnage. L'absence de culpabilité éprouvée par ce dernier à un moment où le bien-être précaire semble prendre le pas sur le deuil pourrait être rattachée à celle de l'égoïsme dont parle Marlow à propos de Jim. S'il abandonne Jewel ainsi que les siens pour gagner un honneur éternel, Dostoïevski quant à lui abandonne un instant le souvenir de Pavel pour baigner dans le confort éphémère de l'illusion.

On remarque pourtant que si la question de la culpabilité des personnages, ou plutôt de l'absence de culpabilité, se fait jour dans nos romans, elle surgit en permanence hors du récit d'une manière plus ou moins détournée. Si elle ne peut se manifester autrement que par l'intimité close dans le roman de Coetzee, elle est prise en charge par le récit éloigné de Marlow chez Conrad, et révélée ouvertement chez Camus parce que le narrateur fait face à un interlocuteur qui n'exprime, à aucun moment, les réactions qu'il

---

215. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 63.

« Mais, dans le cas présent, il n'éprouve nulle culpabilité. Au contraire, il a le sentiment inexpugnable de sa propre droiture. Il se demande ce que cache ce sentiment ; mais il n'a pas vraiment envie de le savoir. Pour le moment, il y a dans son cœur quelque chose qui ressemble à de la joie. "Pardonne-moi, Pavel", murmure-t-il pour lui-même. Mais là encore, il ne le pense pas vraiment. Si seulement j'avais de nouveau la vie devant moi, songe-t-il ; si seulement j'étais jeune ! Et peut-être aussi : Si seulement je pouvais utiliser la vie, la jeunesse que Pavel a rejetées ? » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 71.

est susceptible de ressentir. C'est ainsi une culpabilité à demie assumée qui se manifeste à travers le parcours de nos personnages.

Dans *Le Maître de Pétersbourg*, la courbe picaresque manifeste ses fluctuations en dehors de la scène narrative et permet un instant d'établir un parallèle avec Clamence ou encore avec le narrateur du *Sous-sol*. Le processus de marginalisation, qu'il soit revendiqué comme chez Camus et Dostoïevski ou implicite comme chez Coetzee, enclenche les mécanismes d'un picaresque souterrain.

Cette stratification du picaresque, reléguée aux couches inférieures de la conscience, est montrée à travers l'épisode de la première confrontation avec Netchaïev dans *Le Maître de Pétersbourg*. Il y a en effet dans l'épisode qui suit cette rencontre, capitale, les signes révélateurs de ce chemin sinueux emprunté par le personnage :

*In silence he gets up and stumbles to the door. He finds the staircase and descends, but then loses the way to the alley. He knocks at random on a door. There is no answer. He knocks at a second door. A tired-looking woman in slippers opens him and stands aside for him to enter. No, he says, I just want to know the way out. Without a word she closes the door. From the end of the passage comes the drone of voices. A door stands open; he enters a room so low-ceilinged that it feels like a birdcage. [...] A silence falls. I'm looking for the way out, he says. Tout droit says the reader, waving a hand and returns to his newspaper [...] He glances up, sees the intruder has not stirred. Tout droit, tout droit ! he commands [...] Then the Finnish girl is at his side. Heavens, you are poking your nose into the strangest places! Taking his arm, she guides him as if he was blind first down another flight of stairs, then along an unlit passageway cluttered with trunks and boxes, to a barred door which she opens<sup>216</sup>.*

La scène, dans le même temps qu'elle révèle l'angoisse intériorisée du personnage, déroule le parcours complexe : tout semble en effet retranscrire les différentes étapes de passage, les égarements, l'obscurité sinueuse de ses contours, les directions faussées par d'hasardeuses rencontres.

216. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 105-106.

« En silence, il se lève et titube jusqu'à la porte. Il trouve l'escalier, descend, mais ne retrouve plus le chemin de la venelle. Il frappe à la première porte venue. Personne ne répond. Il essaie une autre porte. Une femme en pantoufles, l'air fatigué, ouvre et s'efface pour le laisser entrer. "Non, dit-il, je cherche simplement la sortie." Sans un mot, elle ferme la porte. Au bout du couloir résonne un bourdonnement de voix. Une porte est ouverte ; il entre dans une pièce au plafond si bas qu'on se croirait dans une cage. [...] Le silence se fait. "Je voudrais savoir où se trouve la sortie", explique-t-il. "Tout droit !" dit le lecteur en agitant la main, puis il se replonge dans son journal. [...] Il lève les yeux, constate que l'intrus n'a pas bougé. "Tout droit, tout droit !" ordonne-t-il [...] Puis la Finnoise apparaît près de lui. "Mon Dieu, vous fourrez votre nez dans les endroits les plus bizarres ! " lance-t-elle d'un ton amusé. Elle le prend par le bras et le guide comme s'il était aveugle, lui faisant d'abord descendre une autre volée d'escaliers, puis suivre un corridor obscur encombré de malles et de cartons, jusqu'à une porte fermée par une barre, qu'elle ouvre. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 115-116.

La place essentielle conférée au hasard prend tout son sens dans l'extrait par l'apostrophe, ironique, de celle qui est appelée la Finnoise. C'est en ce sens que nous pouvons dire que le parcours du personnage de Coetzee permet lui aussi un rapprochement picaresque. La propension de l'homme à aller, naturellement, vers d'étranges situations nous conforte en effet dans cette impression que le personnage présente certaines similitudes avec la figure du *picaro*.

Les figures de *picaros* incarnés dans nos romans doivent sans doute se lire à travers le prisme fondateur des parcours initiatiques. Au-delà encore des trajectoires retranscrites à travers les péripéties qu'ils offrent, c'est, semble-t-il, le lien intrinsèque entre errance et picaresque qui intéresse en premier lieu.

Il apparaît ainsi que le mouvement initié par les personnages de nos œuvres soit à la fois picaresque et errant.

On le voit, Jim, Clamence et Dostoïevski, s'ils errent à travers les villes brumeuses, les ports énigmatiques, faisant parfois halte, en esprit ou dans les bras d'une femme, ne cessent cependant de mettre en marche les connections mentales et narratives au service de leur progressions respectives. Les ramifications, parfois savamment stratifiées, aident les personnages errants à mettre en place un système cohérent, véritablement autotélique, prêt à affronter toute forme d'adversité, à déjouer d'autres systèmes liés à l'altérité. Si errance et picaresque doivent être rapprochés, c'est parce que les deux notions présentent un dénominateur commun. C'est en effet ce dynamisme caractérisé par le picaresque qui donne aux errances de nos personnages la teneur véritable de leurs différentes quêtes.

Si la dimension picaresque de nos œuvres peut être appréhendée dans son aspect le plus plaisant, à savoir cette propension de l'être à survivre, poursuivre sans défaillance sa quête initiale par des moyens ingénieux, elle révèle, jusque dans ses définitions originelles, des paramètres toutefois plus obscurs.

Si le *picaro* traditionnel semble grossièrement exhiber les marques de la ruse et de la perfidie, du libertinage et de l'opportunisme, que dire de ces errants modernes qui mêlent différence et conformisme, devoir et lâcheté, génie et naïveté ?

C'est ici l'épineuse question de l'ambiguïté des personnages et de leur dualité intrinsèque. Leur catégorisation stricte reste impossible : dire que les errants modernes

sont les descendants des *picaros* traditionnels serait réducteur. Mais s'ils présentent certains de leurs traits, les aspects négatifs du *picaro* demeurent également.

Jacques Berchtold, dans « Pérégrination terrestre, enjeu céleste<sup>217</sup> » montre comment l'héritage religieux, celui transmis par les récits de pèlerinage, s'est changé progressivement en textes où l'itinéraire est guidé par l'errance. Si, comme l'affirme Berchtold, le trajet picaresque « inverse systématiquement la quête des vertus qui rythme le pèlerinage » on assiste alors à un inversement général de l'ordre établi : c'est cet anti-itinéraire qui tend à émerger. La légende noire du picaresque apparaît à travers l'éloquent reflet de cette inversion. En d'autres termes, si le picaresque transforme le parcours en errance, il révèle dans le même temps les apories de l'homme ainsi que ses plus sombres facettes. L'aspect maléfique de nos errants pourrait se lire à travers cette propension inhérente au creusement narratif, à la stratification complexe des parcours, aux moyens de progression immoraux ou illégaux, qu'ils soient utilisés ou seulement envisagés.

Le picaresque demeure au second plan, et ne suffit certes pas à caractériser nos errants. Il laisse pourtant clairement entrevoir, par certains de ses indices caractéristiques, les trajectoires de l'errance.

### **3. Des *picaros* marginaux au seuil d'un héroïsme inattendu : entre pouvoir et responsabilité**

Si les errants de nos romans maintiennent, par leurs caractéristiques fondatrices, leurs parcours respectifs dans une forme d'oscillation constante, il convient dès lors de considérer de deux manières différentes l'entre-deux auquel ils semblent appartenir.

Certes quelque peu marginaux, les personnages semblent investis d'un pouvoir indéniable. Nous pourrions considérer l'oscillation sous son angle positif aussi bien que sous son angle négatif. Il serait ainsi pertinent de mettre en évidence ces deux aspects majeurs de leurs personnalités, sans doute hautement révélateurs des fonctionnements romanesques qu'ils mettent en marche.

L'impossibilité de catégorisation stricte de nos errants pourrait paradoxalement ouvrir à ces derniers un champ des possibles illimité, parce qu'ils tendraient à devenir uniques. Cette unicité, si elle peut être considérée comme négative dans sa propension à faire de

---

217. Jacques Berchtold, « Pérégrination terrestre, enjeu céleste ? La dimension spirituelle de l'errance picaresque », *Sciences Humaines*, n° 245, 1997.

l'unique un intrus, peut néanmoins se lire comme la possibilité d'un choix qui leur serait livré naturellement.

Toute la trame narrative consisterait dès lors en une continuité d'hypothèses, mises bout à bout, débouchant toujours sur une multiplicité des possibles. Nos errants semblent se caractériser par cette dimension du possible, cette échancrure qui leur permet non seulement un regard éclairé sur le monde, mais aussi la possibilité de choisir. Ce sont en fait les questions liées à la responsabilité qui se décèlent d'ores et déjà à travers les parcours à la fois chaotiques et organisés des errants.

Le mal, qu'il soit perçu en tant qu'entité actionnelle ou comme une inclinaison inhérente à chaque être, ne peut être évincé de la problématique de l'errance telle que nous la concevons.

Mais il nous faut impérativement mettre en parallèle ces notions d'héroïsme de l'errance et d'« inappartenance ». Les personnages de nos romans, s'ils répondent à certains critères fondateurs de figures bien connues telles que celle du marginal ou du *picaro*, ne peuvent pour autant émerger de la sphère narrative autrement que par leur propension relative à l'héroïsme. Tout semble véritablement résider dans ce jeu sans cesse ouvert de la conscience de l'errance, prête à tout moment à céder aux sirènes de la gloire ou, plus précisément, celles de la visibilité. Le choix offert aux personnages, autrement dit celui de faire ou non preuve d'héroïsme, indique déjà, dans sa configuration initiale, la portée des enjeux caractéristiques de l'errance telle qu'elle est reflétée à travers nos romans. Si le pouvoir des errants se fait paradoxalement jour en sourdine, il semble que leurs positions au sein des intrigues soient également transformées, les faisant ainsi passer du statut d'observateurs avisés à celui d'acteurs souterrains.

Le texte « Avatars littéraires de l'héroïsme, de la Renaissance au Siècle des Lumières<sup>218</sup> » balaye à ce titre bon nombre de figures phares de l'héroïsme, révélant ainsi la pérennité et la force de telles figures, mais aussi la capacité d'adaptation propre à celles-ci, au travers des âges et des mouvements socio-historiques. Si les héros de romans s'incarnent de manière si profonde dans l'inconscient collectif, séculaire, il faut relever leur caractère mouvant, celui qui montre le lien qui unit héroïsme et errance.

---

218. P. De Lajarte, « Avatars littéraires de l'héroïsme, de la Renaissance au Siècle des Lumières », *Elseneur*, n° 20, 2005.

On le voit, les adaptations artistiques modernes mettent en lumière le caractère errant de personnages présentant des caractéristiques héroïques. L'un des exemples les plus pertinents serait sans doute la figure du justicier ou, de manière plus édulcorée, celle de l'enquêteur. Tous ces personnages de fiction, aujourd'hui adaptés au cinéma, ne cessent de nous rappeler implicitement à ce souci de cohérence qui unit les deux notions. L'une sans l'autre ne peut ainsi exercer pleinement ses charmes. La schématisation du propos reviendrait en fait à voir dans l'errant un vagabond sans intérêt, dans l'enquêteur de police aux habitudes minutées et attendues, un simple fonctionnaire. Ce qui importe, ce qui donne du sens à ce type de parcours, réside au creux de la jonction héroïsme-errance.

Les romans soumis à l'étude présentent et portent ce thème paradoxal à son paroxysme, notamment à travers la question du pouvoir, qui concilie un instant les deux notions essentielles. Nous l'avons dit, les personnages qui nous intéressent ici sont différents parce qu'ils ont le choix.

Le regard dès lors porté sur leurs destinées respectives est changé : elles tendent non pas à se dérouler fatalement, mais à suivre les détours empruntés par les personnages. C'est ainsi paradoxalement l'errance de leurs parcours qui influe sur leur destin – fait étrange certes, mais qui pourrait se comprendre par la caractérisation propre des errants – celle qui fait implicitement se mêler en esprit les notions de différence et de supériorité. Souvenons-nous de la figure sublime et châtiée du Juif errant, ou encore de celle, reproduite à l'infini, des héros légendaires contraints à la survie éternelle.

Béatrice Laurent dans son texte « Ailleurs intérieurs : l'errance chez Thomas de Quincey » pressentait déjà à quel point les chemins de l'errance pouvaient révéler, dans leur conception originelle, la charpente héroïque des romans.

Un récit qui ne débouche sur rien semble bien synthétiser l'esprit de l'errance qui par définition n'a aucun but. Le refus de toute cible rend la démarche héroïque dans son désintéressement aux yeux de certains, mais semble inadapté et erroné aux yeux des autres. Car l'errance est à la fois le voyage ouvert à toutes les aventures et expériences imprévisibles et l'égarement physique ou de l'esprit, le premier souvent considéré comme symptomatique du second. Errer, erreur, l'étymologie nous rappelle la proximité sémantique des deux termes. Selon De Quincey, les *Confessions*, qu'à maints égards l'on peut considérer comme un récit d'errances, supportent la première interprétation mais invalident



la deuxième : l'errance n'est pas l'erreur mais la réaction à, et la rectification d'une erreur commise par les autres<sup>219</sup>.

Les parcours de l'errance participent d'un but réel, non pas effectif, palpable, mais dont les paramètres trouveraient d'abord leurs origines aux fondements mêmes de la conscience. On pourrait rattacher l'errance à l'héroïsme par le pivot du pouvoir et celui de la responsabilité de ceux qui prennent en charge ce type de parcours. Les romans qui nous intéressent ici reflètent également ce lien de causalité par le biais de leurs trames narratives.

Jim, s'il ne modifie pas le cours des choses lors de l'événement qui déclenche son errance, parvient à influencer sur sa destinée par le moteur même de celle-ci. Clamence, quant à lui, s'il relate l'épisode où l'héroïsme n'a pas trouvé les forces nécessaires à son accomplissement, permet paradoxalement à celui-ci de trouver, dans le flot des paroles livrées, une existence. Le Dostoïevski de Coetzee, par le biais de ses détours errants, soulève, en même temps que les questions communes aux hommes telles que la culpabilité, tant la force et la faiblesse de ces derniers.

Mais s'il y a « des héros en mal comme en bien » comme l'affirmait La Rochefoucauld, les personnages de nos romans laissent eux aussi apparaître cette face obscure qui semble régir certains de leurs actes.

Cet héroïsme du mal, pourtant si bien confiné au-dedans des consciences errantes, tend quelquefois à ressurgir, entraînant tout ce panel de sentiments éloignant le personnage des idéaux héroïques.

Cet héroïsme qui se caractérise par l'errance apparaît dans sa dualité à travers le thème pivot et changeant de la culpabilité. Son reflet révèle à la fois le mouvement dynamique qu'il suscite vers l'initiation et une forme particulière de statisme.

Chez Conrad, l'épisode du procès donne à voir de quelle manière cette culpabilité ne cesse d'aller et venir à travers l'espace narratif et dans une temporalité limitée :

*A month or so afterwards, when Jim, in answer to pointed questions, tried to tell honestly the truth of this experience, he said, speaking of the ship: She went over whatever it was as easy as a snake crawling over a stick. The illustration was good: the questions were aiming at facts, and the official inquiry was being held in the police court of an eastern port. He stood elevated in the witness-box*

---

219. Béatrice Laurent, « Ailleurs intérieurs. L'errance chez Thomas de Quincey » in Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, op. cit., p. 117.

*with burning cheeks in a cool, lofty room: the big framework of punkahs moved gently to and fro high above his head, and from below many eyes were looking at him out of dark faces, out of white faces, out of red faces, out of faces attentive, spellbound, as if all these people sitting in orderly rows upon narrow benches had been enslaved by the fascination of his voice*<sup>220</sup>.

La scène contient dans sa configuration spatiale stricte un paradoxe qui ramène Jim à sa propre ambiguïté comportementale : on note en effet comment l'estrade sur laquelle il se tient fonctionne comme élément révélateur de son héroïsme potentiel. Si les joues rougies semblent témoigner de l'intimidation du personnage face au jugement, les regards fascinés qui viennent de la sphère inférieure, véritablement expulsés par l'altérité (la répétition de « *out of* » met clairement l'accent sur cette extraction venue du bas), sont autant de signes que l'héroïsme de Jim possède plusieurs modalités.

Au cours d'une même situation, la propension à l'héroïsme est perçue différemment. Il serait sans doute plus juste de dire que cet héroïsme inhérent à Jim, s'il ne le ressent pas puissamment à cet instant, est très fortement perçu par les autres. Tout se passe pourtant comme si ces regards lancés permettaient à cette dimension héroïque de revenir progressivement vers Jim lui-même :

*It was very loud, it rang startling in his own ears, it was the only sound audible in the world, for the terribly distinct questions that extorted his answers seemed to shape themselves in anguish and pain within his breast – came to him poignant and silent like the terrible questioning of one's conscience*<sup>221</sup>.

Ce que nous pourrions pressentir comme une vague héroïque semble partir depuis les regards renvoyés vers Jim, chargés de fascination, pour arriver dans la conscience même

220. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 27.

« Un mois plus tard environ, alors que Jim, en réponse à des questions précises, s'efforçait de dire honnêtement la vérité sur cette aventure, il déclara, parlant du bateau : "Il est passé sur l'obstacle, quel qu'il ait été, aussi facilement qu'un serpent qui glisse par-dessus un bâton." L'image était bonne : les questions visaient à obtenir des faits, et l'enquête officielle se déroulait dans le tribunal de simple police d'un port oriental. Jim, debout au banc des témoins, se trouvait plus haut que le public ; il avait les joues en feu bien que la salle, haute de plafond, fût fraîche : l'énorme appareillage des pankas était animé d'un lent mouvement de va-et-vient, loin au-dessus de sa tête, mais d'en bas beaucoup d'yeux regardaient Jim, les yeux de visages basanés, de visages blancs, de visages rouges, de visages attentifs, envoûtés, comme si tous ces gens assis en rangées bien ordonnées sur des bancs étroits avaient été ensorcelés par la fascination de sa voix. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 43.

221. *Ibid.*, p. 27.

« Celle-ci était très forte, elle résonnait à ses propres oreilles de façon surprenante, elle était le seul son au monde qu'il entendît, car les questions terriblement distinctes qui lui extorquaient ses réponses lui semblaient prendre forme dans l'angoisse et la douleur à l'intérieur de sa poitrine – elles lui parvenaient, poignantes et silencieuses, comme le terrible interrogatoire de la conscience. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 43-44.

de ce dernier. On voit aussi comment la correspondance des sens (la vue qui transfère sa portée vibratoire vers l'ouïe) active le déplacement de ses signaux héroïques.

La mise en abyme finale est révélatrice du lien entre héroïsme et culpabilité, dès lors que cette poussée héroïque entame une percée au travers des nombreuses strates de conscience personnelle. Elle change la timidité candide de Jim en véritable et profond sentiment de culpabilité. Les couches narratives et structurelles, si elles affichent la complexité du style de l'auteur, permettent dans le même temps de faire émerger ce dynamisme moteur relayé par les diverses formes d'héroïsme du personnage.

L'essai critique de Kim Sung Ryol « Lord Jim's Heroic Identity » va plus loin, conférant au lien étroit qui unit l'idée ultime de mort à celle d'auto-examen moral une portée aussi large que diffuse. Il semblerait que l'héroïsme se loge, dans le fond, au creux de cette dynamique.

*In Lord Jim (1900) the scene of violent death provides an opportunity to explore moral foundations of a man's essential character. It is apparently the collapse of the sovereign power, the hardest thing to stumble against, that draws Marlow to Jim's case as he fails the supreme moral test in the face of an imminent threat of death on board the Patna. But death and its threat do not strictly frame a moral question. As Marlow gradually recognizes in his attempt to understand Jim, the moral becomes the existential. It is not simply a question of moral identity but of self-discovery and of self-fulfillment. One's relation to death, which is the pivot on which critical actions turn, defines the self, just as the manner and act of dying are filled with value and significance, possessing implications for the culture and community with their conceptions of heroism and self-sacrifice. This crucial relationship between death and the self need to be examined in order to grasp fully the meaning of Jim's crime and the significance of his death<sup>222</sup>.*

On voit ainsi comment le tressage d'un tel parcours doit se lire dans les ponctuations narratives, parsemées çà et là au fil du récit : ces ramifications apparaissent comme les révélateurs ponctuels du lien entre culpabilité – ce que Ryol appellerait morale – et héroïsme.

On retrouve chez Camus ce nouage continuuel qui met en parallèle les notions de culpabilité et d'héroïsme. Si ce dernier apparaît à bien des égards contrarié (dans la mesure où il ne s'accomplit pas pleinement, tout comme dans *Lord Jim*), il est

---

222. Kim Sung Ryol, « Lord Jim's Heroic Identity », *op. cit.*

cependant toujours présent dans le discours de Clamence, révélant du même coup les paradigmes qui le constituent, indissociables, semble-t-il, de l'aspect moral. La scène du pont est à ce titre hautement révélatrice de ce lien indéfectible. Il est intéressant de noter qu'elle intervient sur le plan purement typographique *au cœur* même du texte. Tout se passe véritablement comme si l'événement déclencheur se situait schématiquement dans une espèce de milieu concentrique, mettant dans le même temps en marche un mécanisme, tout aussi cyclique, de la culpabilité.

A propos de la scène du pont, Colin Davis dira dans son essai critique « What happened ? Camus's *La Chute*, Shoshana Felman and the witnessing of trauma », de l'événement central qu'il est « *a missed encounter with reality, an encounter whose elusiveness cannot be owned and yet whose impact can no longer be erased*<sup>223</sup> ». La rencontre manquée avec le miroir de son héroïsme semble dès lors maintenir le personnage de Clamence dans cette ambiguïté, où se font et se défont les idéaux héroïques, les potentialités héroïques, les gestes liés à l'héroïsme de l'homme.

L'errance de Clamence contient en son essence les paramètres d'un héroïsme latent, qui se révèle dans sa dimension la plus tragique à la fin du texte. Il se déroule également à travers le prisme parfois déformant de cette scène d'accident ou de suicide. Au fond, peu importe : il s'agit surtout de lire dans cet épisode vu, ressenti, mémorisé, les signes d'un héroïsme manqué qui tente à tout moment de ressurgir.

Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. Trop tard, trop loin... ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne<sup>224</sup>.

L'extrait montre comment la potentialité héroïque du personnage est étouffée : il y a dans chacun des gestes décrits une opposition bien présente, sorte de chiasme sémantique qui annihile tout velléité héroïque, maintenant cet élan dans une sorte de

---

223. « Une rencontre manquée avec la réalité, dont l'élusivité ne peut être possédée et dont l'impact ne peut plus être effacé. » Colin Davis, « What happened ? Camus's *La chute*, Shoshana Felman and the witnessing of trauma » in *French forum*, French section of the department of Romance Languages, University of Pennsylvania, Vol. 36, n° 1, 2011.

224. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 75.

suspense. Les petits pas évoqués mettent l'accent sur l'aspect justement anti-héroïque du personnage, aux antipodes de la geste épique.

La tension entre héroïsme et fuite est permanente. Le sens de la quête de soi, si l'on pouvait reprendre les paramètres de lecture de Kim Sung Ryol à propos de *Lord Jim*, ne se construit que par l'impuissance du personnage à prendre une décision qui soit pleinement animée par un héroïsme – Ryol dirait une morale – dont les caractéristiques émergent pourtant de la personnalité de Clamence.

La chute de la jeune femme est matérialisée par le cri, retentissant, affreusement sonore, lapidaire. Ce jeu des correspondances érige la contradiction intérieure du personnage vers le monde. On voit de quelle façon le paradoxe, inhérent à Clamence, se traduit en images (si l'on considère la puissance évocatrice de la scène) par un tel processus de séparation entre les deux dynamiques.

D'un côté, cette tendance à l'héroïsme d'abord caractérisée par le sentiment de culpabilité, de l'autre, la lâcheté qui contrebalance le parcours ambigu du personnage. Encore à mi-chemin entre culpabilité et lâcheté, c'est bien la question du choix qui place Clamence dans cet entre-deux de l'errance.

Nous pourrions cependant opérer un parallèle entre la progression du récit sur le plan de l'héroïsme chez Camus et Conrad. Tout se joue ici à travers la lecture orientée des *excipit* respectifs des œuvres : il semblerait que comme Jim, Clamence aboutisse à la toute fin du texte à une forme d'accomplissement de son propre héroïsme.

Prononcez vous-même les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche : ô jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux ! Une seconde fois, hein, quelle imprudence ! Supposez, cher maître, qu'on nous prenne au mot ? Il faudrait s'exécuter. Brr... ! L'eau est si froide ! Mais rassurons-nous ! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement<sup>225</sup> !

La charge héroïque se lit dans son aspect le plus généralisant (notons l'apostrophe usant du *on* impersonnel). Relégué à toutes les strates humaines, comme s'il fallait absolument le diluer pour le regarder en face, l'héroïsme se rejoue sur un mode délayé. Par ailleurs, le retour de la narration vers la scène originelle, celle du pont, fait sens : c'est de fait le lieu où devait se déverser toute la charge héroïque.

---

225. *Ibid.*, p. 153.

Chez Coetzee, les épisodes relatant le plaisir sont très rapidement rattrapés par la culpabilité qui envahit le personnage, érigée ainsi en valeur fondamentale. Tout se passe dans *Le Maître de Pétersbourg* comme si le parcours, surtout intérieur, était sans cesse ponctué par ces espèces de pauses sensorielles. Moments de jouissance physique ou intellectuelle, nombreux sont les épisodes où le Dostoïevski de Coetzee se laisse aussitôt rattraper par la culpabilité. Elle semble se manifester par le biais d'images violentes, extrêmement précises, capables parfois de prendre le pas sur la réalité effective du récit. L'errance intérieure semble dès lors se dessiner par rapport aux différentes variations que l'errance réelle impose.

L'idée d'héroïsme apparaît cependant dans l'œuvre comme pure chimère, puisque le personnage revient toujours sur un événement passé, parfaitement irrécupérable. L'héroïsme est, par définition, manqué. Mais il semble que ce soit l'image même d'héroïsme (nombreuses sont les incursions intérieures où le personnage imagine la scène ultime de son fils, rejoue inlassablement les derniers gestes supposés de celui-ci, fantasme divers *scenarii* de sa fin) qui soit recherchée au travers de la quête à la fois errante et initiatique du Dostoïevski que Coetzee nous donne à voir. On le voit bien, si la culpabilité liée à l'impuissance du personnage ressurgit de manière constante et explicite dans le texte, la culpabilité de vivre ponctue également le parcours. Toutes les sphères sensibles sont touchées, comme marquées du sceau de Pavel.

*Without a word the tall girl leaves the room. The rustle of her dress and a waft of lavender as she passes awake in him an unexpected flutter of desire. Desire for what? For the girl herself? Surely not, or not only. For youth, rather, for the forever-lost, the freedom of loosened clothes, naked bodies. Even so, his response disturbs him. Why here, why now? Something to do with exhaustion, but perhaps to do with Pavel too. With finding himself in Pavel's world, Pavel's erotic surround<sup>226</sup>.*

L'analyse des sensations tourne rapidement au blâme : le ressenti est aussitôt enfoui dans la conscience du personnage qui cherche à contourner le parcours de son fils sans jamais marcher dans ses pas. La référence à la jeunesse perdue nous indique déjà ce désir paradoxal d'une possession – celle, à vrai dire, d'un état transitoire – impossible.

---

226. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 98.

« Sans un mot, la grande jeune fille quitte la pièce. Le frou-frou de sa robe, une bouffée de lavande quand elle passe éveillent en lui un frisson inattendu de désir. Désir de quoi ? De cette jeune fille ? Sûrement pas – ou pas seulement. De la jeunesse plutôt, de ce qui est à jamais perdu, la liberté des vêtements défaits, des corps nus. Même ainsi, sa réaction le trouble. Pourquoi ici, pourquoi maintenant ? Cela a à voir avec l'épuisement, mais peut-être aussi avec Pavel – ici, il se trouve dans le monde de Pavel, dans le cercle érotique de Pavel. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 108.

Possession qui trouve cependant son origine dans le rapport étroit qu'entretient Dostoïevski avec son beau-fils. La culpabilité engendrée par ce désir, aussi furtif qu'il soit, n'est pas totalement évincée. Tout se passe comme si le regard rétrospectif du personnage vers une jeunesse à jamais perdue venait combler le creux du désir physique. Il y aurait une sorte de tentative de possession de Pavel lui-même ; prendre les traits, la fraîcheur du fils, dans une espèce de dédoublement, permettrait de reléguer toute culpabilité dans les profondeurs de sa conscience. Il semblerait en effet que le moyen le plus radical de contourner ce sentiment serait d'annihiler toute trace de différence. Si Pavel est un instant Fiodor, il n'y a plus de creux lié à la différence des parcours ou des destinées.

Les épisodes qui font directement référence à une culpabilité contournée, voire presque évincée, sont nombreux. On retrouve ce processus à travers les scènes où le personnage souille le lit de son beau-fils, agissant ainsi à la fois comme père engendré (perpétuant à l'envers le fil tragique de l'engendrement imparfait, celui conçu par le péché) et profanateur (souillant un lieu sacré car perçu comme relique du mort). On voit à travers ce type de scène la façon dont la culpabilité est représentative du parcours du personnage. A la fois omniprésente, profondément liée à la douleur, et violemment évincée des champs de vision et d'action, elle demeure dans le texte un élément ambigu et essentiel du parcours errant.

Comme chez Camus, la culpabilité agit comme un tampon sur l'héroïsme, freinant la mise en marche vers la véritable quête, sous-jacente, du personnage, en même temps qu'elle révèle cette propension à l'héroïsme, inhérente à l'errant.

Les personnages errants de nos romans tissent explicitement un lien entre héroïsme et culpabilité. Si cette tension ponctue les errances, elle semble leur conférer une forme qui s'inscrit dans une certaine logique de l'errance.

Les parcours incertains semblent ainsi se nourrir en permanence de ce paradoxe. Si l'héroïsme, latent, potentiel, parfois clairement perceptible, n'émerge jamais véritablement des récits, la culpabilité apparaît alors comme la forme nouvelle de cet héroïsme impossible.

Les événements de l'errance sont aussi ceux de la culpabilité : le navire abandonné, le pont, la mort, sont autant d'éléments textuels qui lancent ou relancent la dynamique de l'errance, enclenchant dans le même temps la quête d'un héroïsme sinon perdu, du

moins manqué. Si la question du Mal reste entière, il faudrait sans doute pouvoir déterminer par quel mécanisme les errants parviennent à choisir.

Le propos ne réside pas seulement dans la distinction entre Bien et Mal, dans un souci de manichéisme absolu, qui placerait d'emblée l'errant dans une catégorie bien nette. Il conviendrait surtout de mettre en lumière la prise de décision des personnages dans son rapport à la dualité action – statisme.

L'héroïsme de l'errance ne se manifeste pas explicitement à travers les romans soumis à l'étude ; certains signes, certaines configurations textuelles et romanesques, poussent toutefois à une investigation plus profonde de ce thème profondément associé à l'errance.



## C. L'HÉROÏSME DE L'ERRANCE EN QUESTION : ÉMERGENCE D'UN RENOUVEAU DOSTOÏEVSKIEN, ENTRE MARTYR ET MALFRAT

*Lord Jim*, *La Chute* et *Le Maître de Pétersbourg* mettent en scène des personnages dont la catégorisation reste floue. A la fois héros manqués et simples êtres de passage, leur errance, qu'elle soit physique ou métaphysique, demeure cependant leur dénominateur commun, influant sur le sens des parcours, permettant l'envol des consciences, semant parfois le germe de la révolte. Il semble nécessaire de se pencher, au cours de l'étude des errances, sur la fonction à proprement parler héroïque des personnages, dans la mesure où elle apparaît, tour à tour subtile et appuyée, essentielle à la démarche de positionnement sociétal. On voit bien en effet de quelle manière le propos réel, profond, des récits soumis à l'étude, communique avec les parcours. Ce qui importe donc, c'est bien de chercher à comprendre le lien complexe qui unit fond et forme à travers le mode opératoire de l'errance, ainsi que le mécanisme par lequel cette errance, sensée, véritablement orientée, permet d'ouvrir la piste d'une catégorisation plus précise des personnages. Si les traces dostoïevskiennes se dessinent çà et là, au détour de passages pourtant mineurs, à l'orée de dialogues murmurés, elles se lisent aussi et surtout au travers d'une orientation particulière des destinées des personnages, et plus spécifiquement aux confins des configurations les plus profondes de l'esthétique de nos romans soumis à l'étude.

### **1. Héroïsme et anti-héroïsme : une définition positionnelle de l'errant**

Pour chercher à comprendre le rôle des errants au sein des sociétés données à voir au travers des récits romanesques, il faut tout d'abord montrer en quoi la fonction héroïque ou anti-héroïque transparaît des parcours et des actes des personnages. Le modèle du héros antique, s'il s'inscrit dans une certaine pérennité littéraire et artistique, semble continuer de s'immiscer jusque dans les tréfonds des grilles de lecture romanesque en tout genre, invitant le lecteur à un décodage particulier. On le voit, les figures de héros traditionnels s'érigent en premier lieu par la gloire qu'elles inspirent.

On trouva le cercueil d'un homme de grande taille avec, à ses côtés, une lance de bronze et une épée. Cimon rapporta ses restes sur sa trière. Les Athéniens, joyeux, l'accueillirent avec des processions magnifiques et des sacrifices : on eût dit que Thésée revenait en personne dans la ville. Il est enterré au milieu de la cité, près de l'actuel gymnase. C'est un lieu d'asile pour les esclaves et pour tous les humbles qui craignent les puissants car Thésée avait joué le rôle d'un

protecteur et d'un défenseur, et avait accueilli avec bienveillance les prières des petites gens<sup>227</sup>.

Si le héros antique semble concilier le genre humain par ses actions d'éclat ou sa bravoure, on note que la référence à la relique mortuaire, caractérisée notamment par son emplacement spatial faisant office de repère, confère dans une certaine mesure à l'individu une place véritable au sein d'une société. Son statut dans la cité semble alors se lire à travers l'énergie circulaire qui rallie diverses sortes d'altérité (ici, les Athéniens dans leur pluralité), non plus véritablement par le biais d'une présence à proprement parler physique, effective. Nous pourrions presque en ce sens hasarder l'hypothèse d'un glissement en terme de valeurs, qui ferait accéder l'action brillante, rapide, relayée par des dires ou réellement vue, au statut de mythe presque irréel, uniquement perçu dans sa totalité, dans son caractère sublime et écrasant.

On le voit déjà au creux des narrations fondatrices, le héros préfigure une immatérialité paradoxalement conciliante, réduisant étrangement l'altérité à sa plus infime concentration d'unicité. C'est ainsi sur un paradoxe que s'ouvre l'histoire des héros. Tout semble résider dans le rapport ambigu qu'entretiennent sans cesse entre elles les notions d'altérité et d'individu. C'est l'individu, considéré par ses pairs comme différent et, partant, supérieur, qui est ramené par eux vers cette sphère du mythe. Tout se passe dès lors comme si les faits héroïques, s'ils sont perpétrés hors de la cité, plus précisément, hors de la portée de la connaissance humaine, demeurent non seulement visibles aux yeux de tous, mais surtout concentrés en une seule idée, diffuse, aussi vague que précise, qui semble englober, véritable auréole, les lieux autant que les esprits environnants.

L'ère moderne, si elle continue de véhiculer, à travers les caractéristiques des nouveaux héros, les traces de l'héroïsme antique, s'attache pourtant à mettre en lumière les nouvelles formes de cet aspect humain ramené à la sphère de la notion, presque mythique nous l'avons dit, de l'héroïsme.

Il convient surtout de mettre en évidence le paradoxe de l'errance inhérent à ce concept même d'héroïsme, dans la mesure où le caractère fondamentalement dynamique, voire éparé, est en premier lieu mis en exergue. Ce ne sont jamais les êtres sans *ex-sistence*, au sens véritablement lacanien du terme, qui deviennent des héros. On

---

227. Plutarque, « Vie de Thésée » in *Les Vies des hommes illustres*, Paris, Louis Duprat Duverger, 1811, p. 58.

observe en effet toujours une corrélation forte entre mouvement et acte héroïque. Dostoïevski offrait quant à lui dans *Les Frères Karamazov*, une vision de l'héroïsme moderne étroitement reliée à celle du départ, de la profusion, et du mouvement.

Au contraire, je suis frappé d'une coïncidence, s'écria Ivan avec élan. Le croiras-tu, depuis notre entrevue de ce matin, je ne pense qu'à la naïveté de mes vingt-trois ans, et c'est par là que tu commences, comme si tu l'avais deviné. Sais-tu ce que je me disais, tout à l'heure : si je n'avais plus foi en la vie, si je doutais d'une femme aimée, de l'ordre universel, persuadé au contraire que tout n'est qu'un chaos infernal et maudit – fussé-je en proie aux horreurs de la désillusion – même alors je voudrais vivre quand même. Après avoir goûté à la coupe enchantée, je ne la quitterai qu'une fois vidée. D'ailleurs, vers trente ans, il se peut que je la regrette, même inachevée, et j'irai... je ne sais où. Mais jusqu'à trente ans, j'en ai la certitude, ma jeunesse triomphera de tout, désenchantement, dégoût de vivre, etc. Souvent je me suis demandé s'il y avait au monde un désespoir capable de vaincre en moi ce furieux appétit de vivre, inconvenant peut-être, et je pense qu'il n'en existe pas, avant mes trente ans, tout au moins. Cette soif de vivre, certains moralistes morveux et poitrinaires la traitent de vile, surtout les poètes. Il est vrai que c'est un trait caractéristique des Karamazov, cette soif de vivre à tout prix ; elle se retrouve en toi, mais pourquoi serait-elle vile ? Il y a beaucoup de force centripète sur notre planète, Aliocha. On veut vivre et je vis, même en dépit de la logique. Je ne crois pas à l'ordre universel, soit ; mais j'aime les tendres pousses au printemps, le ciel bleu, j'aime certains gens sans savoir pourquoi. J'aime l'héroïsme, auquel j'ai peut-être cessé de croire depuis longtemps, mais que je vénère par habitude. Voilà qu'on t'apporte la soupe au poisson, bon appétit ; elle est excellente, on la prépare bien ici. Je veux voyager en Europe, Aliocha. Je sais que je ne trouverai qu'un cimetière, mais combien cher ! De chers morts y reposent, chaque pierre atteste leur vie ardente, leur foi passionnée dans leur idéal, leur lutte pour la vérité et la science. Oh ! Je tomberai à genoux devant ces pierres, je les biserai en versant des pleurs. Convaincu d'ailleurs, intimement, que tout cela n'est qu'un cimetière, et rien de plus. Et ce ne seront pas des larmes de désespoir, mais de bonheur. Je m'enivre de mon propre attendrissement. J'aime les tendres pousses au printemps et le ciel bleu. L'intelligence et la logique n'y sont pour rien, c'est le cœur qui aime, c'est le ventre, on aime ses premières forces juvéniles... Comprends-tu quelque chose à mon galimatias, Aliocha ? Conclut-il dans un éclat de rire<sup>228</sup>.

Ivan, l'intellectuel matérialiste, celui-là même qui déclare « Si Dieu n'existe pas, tout est permis », met justement en lumière le paradoxe qui régit cette nouvelle liberté humaine : si l'homme n'est plus contraint par le *fatum*, il n'échappe pas pour autant à la mort programmée de l'héroïsme. Le texte met en exergue un incessant va-et-vient entre les pôles positif et négatif de ce renouveau de l'héroïsme. La référence au voyage, à l'évasion libérée de toute forme de contrainte, mène au cimetière, lieu paradoxalement donné comme point d'envol lyrique, puis aussitôt rattrapé par la lumière abrupte et crue

---

228. Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (trad. H. Mongault, B. de Schloezer), Paris, Gallimard, 1952, p. 248-249.

d'un réalisme tout dostoïevskien. Cette oscillation permanente annonce déjà le caractère errant de la trajectoire héroïque moderne. S'il faut à tout prix partir, c'est bien le cycle inévitable de la nature qui se place en garde fou (là encore, on note la reprise anaphorique d'une sentence poétique, « j'aime les tendres pousses au printemps et le ciel bleu », comme effet parodique à la poésie). L'extrait cité préfigure d'une certaine façon la vision d'un héroïsme moderne à la fois désenchanté, profondément modifié dans sa configuration la plus profonde, et maintenant le caractère diffus des modèles canoniques et initiaux.

On le voit, la notion d'absence de Dieu apparaît comme celle qui permet de rompre le lien qui unissait jusqu'alors héroïsme et salut. Ivan semble annoncer au cours de son monologue dénué de toute forme de dialogisme, pourtant chère à Dostoïevski (la dernière phrase de l'extrait insiste sur ce point), cette nouvelle direction prise par l'homme d'esprit, signant en sourdine la mort de l'espoir. Pourtant, l'ambivalence des propos tenus par le personnage permet aussi de lire, à travers le prisme romanesque, toute la teneur paradoxale du renouveau héroïque. L'errance continue de se rattacher à l'idée d'héroïsme, même si elle apparaît modifiée, arrêtée dans son élan. Quoi qu'il en soit, la notion d'héroïsme est présentée chez Dostoïevski sous un jour terni, dans un aboutissement millénaire mais sans issue apparente.

L'errance se manifeste non plus dans son essence effective, mais plutôt sous son aspect le plus sombre, irrémédiablement lié à la notion de perte.

L'on ne pourrait ainsi plus véritablement parler d'héroïsme sans évoquer le pendant anti-héroïque de la notion. Bien qu'il semble irréfutable que le caractère de l'errance n'ait jamais quitté la sphère héroïque, l'idée fondatrice de l'héroïsme, celle qui génère inlassablement son renouveau, se détache pourtant à l'ère moderne de son idéal antique et initial. On le voit clairement, c'est bien, à travers une vision quelque peu salie, vraisemblablement édulcorée et fade de l'héroïsme, que se dessinent les contours d'un anti-héroïsme vengeur, trônant en vainqueur absolu sur les lignes de l'auteur russe. Progressivement, l'on assiste dès lors à un véritable glissement de valeurs, ramenant au même niveau héroïsme et anti-héroïsme, non plus essentiellement par l'aspect factuel qu'ils engendrent respectivement, mais bel et bien par la configuration de leurs apparences, manifestement présentées par le biais de schémas romanesques et narratifs quelque peu similaires. En d'autres termes, il semblerait bien que le héros moderne tel qu'il est présenté soit *également* un anti-héros, ou bien encore que le domaine des

équivalences en la matière soit ramené à une neutralité étonnante. Si Dostoïevski cherchait à dépeindre, à la manière de Balzac, le portrait de l'homme moderne à travers différentes figures types, la question et la place de l'héroïsme moderne apparaît quant à elle charnière au sein de cette vaste entreprise.

L'héroïsme et l'anti-héroïsme semblent dès lors non plus seulement se faire face, mais surtout se confondre, passant insensiblement sur les différents plans de valeurs.

Le lecteur de roman accompagne désormais les délibérations, les perceptions et l'afflux chaotique des impressions du héros en suivant le tempo de la pensée en train d'advenir. La notion d'action en est bouleversée : le rapport entre l'intention et le faire devient indéterminé, les événements, l'aventure prennent tout autant place sur la scène intérieure de l'esprit. A la limite, selon Musil, "le centre de gravité de la responsabilité n'est plus en l'homme mais dans les rapports des choses entre elles". C'est à la lumière de cette mutation que l'héroïsme va se trouver déconstruit du dedans. Dostoïevski le premier, en 1865, réalise pleinement cette opération, en particulier dans *Crime et châtiment*, sans pour cela l'admettre comme une fatalité anthropologique. Son œuvre va maintenant nous servir de fil conducteur puisqu'elle explore en parallèle les deux mutations contradictoires de la notion d'acte héroïque.

Raskolnikov tue la vieille usurière parce qu'il "se prend pour Napoléon", un mal de la jeunesse russe que dénonce Porphyre, son juge. "Oui, je voulais devenir Napoléon, voilà pourquoi j'ai tué." confie-t-il lui-même à Sonia. Quel rapport entre cette identification, devenue presque banale dans les romans d'une longue période – depuis *Le Rouge et le Noir* jusqu'à la *Conscience de Zeno* –, et un meurtre qui semble, de l'extérieur, sans objet ? En fait Raskolnikov accomplit un crime théorique, un acte qui, selon lui, prouve sa nature d'être "supérieur", autorisé, comme l'empereur, à "verser le sang" pour "tuer le principe<sup>229</sup>".

L'inspection poussée à l'extrême des pensées, sondant les tréfonds des consciences humaines les plus perverses, si elle révèle *in fine* toute la complexité de l'âme, met surtout en exergue ce glissement progressif du sens de l'héroïsme. On le voit, l'acte de Raskolnikov devient anti-héroïque, non pas véritablement par son caractère ignoble, mais par son inadéquation avec la réalité. C'est ainsi que la défense des principes se change en meurtre lâche. C'est bel et bien la notion de neutralité des valeurs, plus encore, de confusion des sens, qui semble ici jouer un rôle capital. En effet, le positionnement du héros ou de l'antihéros à travers la société dans laquelle il évolue participe de cet effet d'oscillation permanent.

Dostoïevski dans *Crime et châtiment* ne s'arrête pas à la première affirmation de Raskolnikov, nietzschéenne avant la lettre. Le monologue intérieur dont il

---

229. Pierre Centlivres, Françoise Zonabend, Daniel Fabre (dir.), *La Fabrique des héros*, Paris, Édition de la maison des sciences de l'homme, 1998, p. 296.

nous fait les témoins dissout à la fois toute espèce de cohérence et toute idée de dépassement. Raskolnikov est tour à tour un être de bonté à qui l'idée du meurtre d'autrui fait horreur et un être mauvais qui plie à ses seules fins la souffrance qu'il inflige. Il énonce avec force ce qu'il considère comme l'acte fondateur du sens de sa vie et pourtant il ne cesse de tergiverser comme un esprit faible dès qu'il faut agir, allant jusqu'à confier au hasard et aux circonstances le pouvoir de décider pour lui. Le devoir qu'il s'est donné l'oblige à faire l'expérience, l'acte n'est donc plus accomplissement d'une volonté propre mais élision d'une contrainte qui maintenant s'impose comme du dehors, et à laquelle l'acteur tente seulement d'échapper en agissant. De l'antihéros par excès que représentait le surhomme nous sommes passés à l'antihéros par défaut, hanté par son acte et comme volontairement asservi à lui<sup>230</sup>.

De ce constat semble émerger une certaine forme de réalisme tout dostoïevskien : c'est, en sourdine, à la fois les questions du salut de l'homme et du *fatum* qui sont ici exposées. L'héroïsme se trouve manifestement modifié jusque dans sa configuration la plus profonde, laissant ainsi l'anti-héroïsme récupérer ses paramètres fondateurs. Il apparaît dans une certaine mesure qu'héroïsme et anti-héroïsme forment un tout non pas vraisemblablement hétérogène, mais bel et bien cohérent, justement dans la mesure où l'un et l'autre révèlent les mêmes difficultés existentielles de l'homme.

Toutefois, si les paradigmes héroïques présentent de telles modifications, la dimension de l'errance apparaît toujours présente, constamment liée au strict fait héroïque ou plutôt, à ce que nous pourrions appeler la « poussée » héroïque, quelle qu'en soit l'issue. La configuration héroïque, telle qu'elle se présente depuis des millénaires, renvoie toujours, semble-t-il, à une ambivalence solidement ancrée en elle.

L'étymologie du mot est obscure mais évoque cette ambivalence du service et du commandement, de celui qui protège et fait la guerre. Le mot grec *hērōs* (chef de guerre chez Homère et demi-dieu chez Hésiode) est passé au latin classique avec le sens de demi-dieu puis d'homme de valeur supérieure. Il n'entre dans la langue écrite française que vers 1370 pour désigner toujours un demi-dieu puis un individu qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire, particulièrement dans le domaine des armes. A l'époque moderne, la polysémie du terme se renforce avec le sens d'homme digne de l'estime publique et de personnage principal d'une œuvre littéraire (1650)<sup>231</sup>.

C'est bien l'altérité dans son acception la plus large qui octroie le droit d'héroïsme. Si le statut de héros est unanimement accordé sur la scène publique depuis l'antiquité, il ne fonctionne ainsi que par son rapport à l'autre, dépassant de cette manière la supériorité, qu'elle soit réelle ou fantasmée. On voit bien comment la fonction héroïque

---

230. *Ibid.*, p. 298.

231. Définition de la BNF.

d'un personnage permet non seulement de l'ériger vers une sphère sociale ou méta-sociale (on note le rapport à la divinité) autrement supérieure, mais aussi d'appréhender la relation à l'altérité dans une dynamique exclusive. C'est en effet non pas l'homme, érigé en héros, qui porte sur ce qui l'entoure un jugement de valeur, mais bel et bien les autres dans leur ensemble qui lui permettent d'accéder à un tel statut. Nous pourrions en ce sens voir dans l'anti-héroïsme une interaction semblable : si l'anti-héros est considéré par tous comme tel, son rapport à l'altérité apparaît dès lors identique à celui du héros.

Le schéma de l'errance, quant à lui, demeure présent dans les deux configurations, héroïque et anti-héroïque, véritable élément pérenne qui modèle, cimente, et délimite le cadre de l'héroïsme. Nous pourrions donc affirmer que ce qui donne une réelle consistance à de tels cadres reste paradoxalement les errances qu'ils donnent à voir. Tout se passe en quelque sorte comme si cette errance, clairement mise en exergue par les trajets des héros depuis l'antiquité (les quêtes participent de cet effet de perdition programmée), manifestement mise en évidence à travers les mouvements des anti-héros, permettait l'existence pure et simple du fait héroïque, lui donnant ainsi le quadrillage nécessaire à sa matérialité.

On voit dès lors de quelle manière Dostoïevski instaure dans ses romans un nouveau cadre héroïque aux allures pourtant profondément anti-héroïques, remplaçant ainsi par le même mode opératoire une délimitation fondatrice. Qu'on se souvienne du personnage central de *Crime et châtiment*, ce « héros » qui incarne à lui seul cette dualité de l'homme.

Ecartelé entre Satan et Dieu, — raskol signifie la « division » — le héros de *Crime et châtiment* annonce, par ses errances, le monde kafkaïen. De Gogol à Pouchkine, Saint-Petersbourg est la ville satanique, et Rodion Romanytch Raskolnikov est l'esprit du lieu. [...] La figure du diable peut bien se présenter à Raskolnikov en cauchemar. Tel le double qui apparaît à Goliadkine sur son lit, le diable (ici Svidrigaïlov) est assis sur la couche de l'étudiant perclus de fièvre. L'ennemi, sorti d'un tableau de Füssli incarne le nihilisme. Comme le diable des frères Karamazov dévidant sa célèbre formule : *Nihil humanum a me alienum puto*, rien de ce qui est humain n'est indifférent à Svidrigaïlov. Drapé dans le linge infect d'une fausse empathie, l'esprit de Négation dialogue avec le héros fasciné dont il devient le double puissant<sup>232</sup>.

---

232. Cécile Ladjali, « Exercice d'admiration: Raskolnikov », *Le Magazine littéraire*, n° 495, mars 2010.

L'anti-héroïsme semble ainsi naître des vestiges de l'héroïsme, dans la mesure où il en reprend les schémas typiques. Le rapport à l'altérité est dès lors appréhendé, non plus comme élan salvateur vers l'autre, mais bel et bien comme poussée satanique (la maxime latine porte en elle toute la perfidie de son sens profond), caractéristique de ce nouveau cadre romanesque. Si la cité appelle au mal, s'inscrivant dans cette tradition littéraire et artistique, elle préfigure également d'un cadre spatial, viscéralement attaché au schéma romanesque mis en place, annonçant déjà ce renouveau qui permet à l'anti-héroïsme de dérouler ses fils rouges à l'instar d'un héroïsme traditionnel. On le voit, cette référence permanente au mal comme symbole de pouvoir et de puissance, l'acquisition même d'un véritable statut romanesque (on note la figure diabolique de Svidrigaïlov, nommée, possédant une place de choix au sein de l'esprit de Raskolnikov, habitant concrètement l'espace narratif) permet ce glissement vers la sphère de l'anti-héroïsme. Sans que l'esthétique romanesque ne soit réellement changée, on comprend comment Dostoïevski, par le biais du jeu permanent des antipodes, parvient à faire endosser à Raskolnikov un rôle d'anti-héros :

Raskolnikov est l'homme écartelé entre Satan et Dieu. Pour retrouver l'unité perdue, le héros doit demander pardon. Le salut ne s'obtenant que par la souffrance, il faut être un criminel pour être pardonné<sup>233</sup>. »

La dichotomie de l'extrait n'est certes pas celle qui oppose héroïsme à anti-héroïsme. Elle montre pourtant le personnage dans sa permanente duplicité. Tout semble en effet résider dans cette dualité constante qui habite l'être et qui fonde en sourdine les caractéristiques de son anti-héroïsme. Les deux pôles de l'existence s'attachent ainsi à ramener vers leurs rivages l'esprit humain, torturé, finalement *libre* de toute contrainte liée au choix. Le paradoxe du salut reflète ainsi celui de l'héroïsme, appréhendé finalement comme une forme d'idéal, nécessitant un chemin. Cette continuité de l'héroïsme par le fait anti-héroïque apparaît dès lors comme un pendant moderne et négatif de la notion originelle. Sans pour autant opposer héroïsme et anti-héroïsme de manière horizontale, elle permet de regarder les deux aspects de la notion sous un angle vertical. Il n'y a plus de confrontation directe où, en somme, héroïsme et anti-héroïsme s'opposeraient en valeurs contraires. L'approche verticale permet ainsi la naissance sur le plan romanesque d'un héroïsme du souterrain (on sait à quel point la notion est chère à Dostoïevski) assimilé à un anti-héroïsme, non plus véritablement rangé du côté du mal

---

233. *Ibid.*



ou du crime, s'opposant par principe à l'héroïsme, mais bel et bien marqué du sceau de l'inconstance humaine et de son impossibilité à lire le monde.

On voit comment Raskolnikov peut, à bien des égards, faire figure d'anti-héros, dans la mesure où, conservant les traits caractéristiques des héros classiques (il demeure en effet lié à un schéma narratif solide, où la quête cimente les actions multiples, qu'elles soient effectives ou mentales), il s'inscrit dans le même temps dans une configuration où il représente en partie la force contraire à la morale. Si l'anti-héroïsme brouille manifestement les pistes d'une lecture cohérente du monde, il fait émerger les questionnements liés à cette même lecture. On le voit clairement chez les personnages principaux de Dostoïevski, cet anti-héroïsme latent voire assumé, qui porte les êtres vers leur destin, leur confère indéniablement cette force binaire, à la fois intrinsèquement, ancré dans un cadre pérenne, et répondant à des critères différents.

L'on pourrait à ce titre voir dans cette forme d'anti-héroïsme dostoïevskien, non plus véritablement toute la portée négative du sens, mais plutôt les stigmates de tout ce qui se rattache à une sorte de para-héroïsme. C'est en fait ce qui tend à l'héroïsme qui pourrait être, en ce sens, assimilé à cet anti-héroïsme. Ainsi, les tonalités criminelles de l'anti-héroïsme traditionnel ne sont plus directement liées à son aspect purement factuel. Raskolnikov, personnage scindé, tourmenté, à la fois attiré et repoussé par le mal, ne commet un crime que dans le but de parvenir à un statut de héros.

Plus encore, il serait sans doute intéressant de mettre en lumière de quelle façon cet anti-héroïsme peut être perçu comme processus de défense. Usant de la métaphore militaire du repli, il semble en effet à bien des égards fonctionner à rebours. S'il en conserve volontiers les attributs héroïques classiques (notamment ceux, paradoxaux, liés à l'errance comme point de repère spatio-temporel), il va cependant à l'encontre de celui-ci en évoluant, non plus vers l'altérité (la reconnaissance absolue et incontestée du héros classique en fait foi), mais vers une forme d'intériorité qui demeure floue.

Tout se passe dès lors comme si ce nouveau cadre romanesque apportait un éclairage tout particulier au lien qui unit ou désunit l'errant à l'altérité. Si le héros traditionnel est en effet reconnaissable de tous, le véritable anti-héros, quant à lui, n'est pas foncièrement celui dont les déboires se reconnaissent entre tous, le criminel tour à tour craint et haï, mais plutôt bel et bien celui dont l'identité est niée. S'il n'est connu de personne, le personnage assimilé à un anti-héros se détache des configurations héroïques dans le même temps qu'il s'inscrit paradoxalement dans la continuité de ces paradigmes. Dans la mesure où la commutation s'opère entre identité et anonymat, on

voit de quelle manière les notions mêmes d'héroïsme et d'anti-héroïsme interfèrent, permettant ainsi au pendant négatif de se régénérer continuellement.

S'il y a bien, dès lors, un héroïsme du souterrain, de l'anonyme, que l'on pourrait aisément, à travers cette conception, assimiler à l'anti-héroïsme mis en lumière par Dostoïevski, il semble que l'appréciation même des valeurs héroïques puissent se retrouver brouillées. Si l'on s'attache à considérer le fait héroïque ou anti-héroïque par rapport à l'altérité (le schéma de l'errance, récurrent, permet d'abonder en ce sens) les personnages de nos œuvres peuvent, à leur tour, être perçus comme des anti-héros dont la configuration romanesque demeure paradoxalement cadrée ou, devrions-nous dire, « anti-cadrée ». Tout se passerait en quelque sorte comme si la refonte des paramètres essentiels des œuvres, qu'ils soient d'ordre topologique, sémantique ou symbolique, s'adaptait aux parcours de ces personnages.

Chez Conrad, ce que nous pourrions appeler le « décor anti-héroïque » ne cesse de hanter l'œuvre. L'intériorité du personnage occupe une place centrale dans le récit. C'est justement l'impossibilité de Jim à se faire véritablement connaître qui le mène à son échec ultime. En ce sens, il semblerait qu'il soit un anti-héros moderne dans la mesure où sa vision du monde présente un décalage. Là encore, la question d'un réalisme très dostoïevskien intervient sans crier gare dans un monde d'aventure et de voyage où la réalité, si elle se doit d'être rapportée avec minutie, ne saurait étrangement se déformer au travers de prismes mentaux romantiques. C'est, dans *Lord Jim*, cette opposition constante mais pourtant harmonieuse qui permet à l'anti-héroïsme, tel que nous l'avons défini, de tenir dans le cadre romanesque mis en place. Le quadrillage du texte, dans le fond, se délimite de cette manière grâce à un paradoxe qui se veut pour le moins cohérent.

Dans *Lord Jim*, c'est le cadre romanesque qui porte en son essence les stigmates de cette échappée impossible. Le rapiècement de genres et de tonalités crée, au-delà de la sensation, le sentiment d'une poussée du sens. L'homme moderne en devenir se trouve à mi-chemin entre grotesque et sublime, héroïsme abouti et quête d'héroïsme. Certaines lignes de *La Préface de Cromwell*<sup>234</sup> pourraient ainsi tout à fait s'appliquer à nos romans d'influence dostoïevskienne où, à l'instar d'une cathédrale sublime abritant un être

---

234. « Le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création » Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, in *Œuvres de Victor Hugo*, Bruxelles, Méline, p. 15.

hideux, la frêle et juvénile ossature d'un jeune marin inexpérimenté sert de carapace à un esprit incroyablement fécond et romantique. On le voit aisément, à la différence d'un roman hugolien, l'œuvre de Conrad, si elle mêle grotesque et sublime au service d'une recherche héroïque vouée à l'échec, n'utilise pas les mêmes éléments romanesques. Tout, en effet, appelle à la perdition programmée dans *Lord Jim*. L'anti-héroïsme du personnage est sans cesse mis en évidence par le biais du décalage entre les espaces extérieur et intérieur. Jim, tout au long du roman, déploie ainsi le fil conducteur d'un héroïsme du souterrain, entièrement ou presque vécu dans l'ombre de sa propre conscience, empruntant des chemins errants ou intérieurs.

Si le roman de Conrad présente bel et bien une telle vision d'un nouvel héroïsme vécu en sourdine, *La Chute* de Camus met en lumière de manière criante ce paradoxe d'un héroïsme moderne. Clamence interiorise littéralement cet aspect pourtant moteur de sa personnalité. La progression, lente, insidieuse de sa chute est justement orchestrée par ce refoulement d'un héroïsme qui aurait pu se manifester à un moment bien précis de l'intrigue. On voit de quelle façon l'agencement du texte permet ce glissement de la sphère héroïque (le personnage du début peut offrir une occasion héroïque à travers l'attente suscitée par le flot de paroles continu) vers la sphère anti-héroïque dans la mesure où la condensation émotionnelle véhiculée par Clamence tend progressivement et paradoxalement à se manifester dans un mouvement qui part de l'extérieur pour rejoindre le for intérieur.

La symbolique de la chambre agit en ce sens comme véritable matérialisation de ce nouveau cadre anti-héroïque. La chute du personnage est mise sur le devant de la scène dans le même temps qu'elle fonde à son tour les paramètres de son existence. On le voit, l'anti-héroïsme qui transparaît du texte répond peu à peu aux normes et aux règles instaurées par ce dernier. La délimitation, au sens strict du terme, permet dès lors de conférer à cet anti-héroïsme narré, réellement déployé par la matérialité même du texte ou par la lourdeur du sens des mots qui l'anime, un véritable statut romanesque.

Le repli physique, s'il est présenté comme ultime annonciateur d'une perdition provoquée par le sentiment, indélébile, de culpabilité, instaure de manière effective les limites d'un héroïsme du souterrain, étonnamment fertile au sein de la conscience, pourvu de bornes étriquées sur le plan extérieur. La visualisation en esprit de la scène ultime du roman érige ce cadre anti-héroïque, le propulsant sur la scène matérielle du

roman. L'anonymat du personnage fait dès lors partie intégrante des composantes de ce cadre dont les paramètres reflètent le fonctionnement.

*Le Maître de Pétersbourg* met quant à lui en exergue le paradoxe de l'identité du personnage de Dostoïevski revisité par l'auteur. C'est l'anonymat qui non seulement caractérise principalement le personnage de Coetzee (le *topos* de l'étranger dans la ville est ici clairement repris et rejoué sur plusieurs tonalités) mais le guide à travers les méandres d'une cité sombre et inconnue. Cette célébrité presque totalement niée, ou du moins largement atténuée, si elle ne met pas en péril le Dostoïevski du roman, le fait accéder, sur le plan strict de l'intrigue, aux lieux les plus périlleux de Saint-Pétersbourg, toucher du doigt les situations les plus communes comme les plus sordides. Les nombreux extraits faisant état de filatures crapuleuses et dangereuses nous confortent dans cette impression d'un anonymat avantageux. Mais l'anti-héroïsme parvient à quadriller le texte quand cet anonymat se change en combat. Tout se passe comme si le rapport à l'altérité se modifiait au fil du texte : la neutralité d'un locataire de passage devient puissante force contraire, se chargeant progressivement et continuellement de rancœur et de soif de savoir.

On assiste peu à peu à une véritable poussée vers le bas, faisant ainsi passer le personnage d'une zone vers une autre, plus profonde, véritablement souterraine. On voit dès lors comment le cadre anti-héroïque se fonde sur de solides bases esthétiques, faisant de cette manière le lit d'une narration elle-même déployée sur le mode d'un héroïsme du souterrain.

Les œuvres de notre corpus mettent en évidence, par des biais différents ou semblables, une certaine modification de l'identité héroïque, prenant en charge les évolutions respectives des personnages, creusant un peu plus le fossé qui les sépare dès l'abord d'une altérité au travers de laquelle il n'est plus nécessaire de prouver sa bravoure ou sa supériorité. Le mythe du surhomme, relayé par la fonction héroïque traditionnelle, se voit ainsi puissamment ébranlé. Pourtant, ce renouveau de l'héroïsme, moderne, aux allures parfois urbaines, s'il correspond à bien des égards à une forme d'anti-héroïsme, ne semble plus se caractériser foncièrement par les paramètres de ce dernier. Nous pourrions en ce sens affirmer la continuité dostoïevskienne de cette figure héroïque et paradoxalement souterraine au sein de nos œuvres, dans la mesure où celles-

ci la reprennent, la rejouent, pour en faire émerger tout le sens contradictoire et cohérent de l'existence humaine.

## **2. L'héroïsme de l'errance: un trajet souterrain au fondement d'une identité romanesque particulière**

Les personnages de nos romans apparaissent, nous l'avons dit, enclins à cette forme d'héroïsme qui ne dit pas véritablement son nom, ou qui, du moins, s'attache à déployer ses ramifications au travers de sinueux chemins souterrains. Jim, Clamence et le Dostoïevski de Coetzee, s'ils ne correspondent manifestement pas aux critères classiques des héros romanesques, se veulent pourtant appartenir à une famille bien particulière de personnages – celle, nous l'avons vu précédemment, des marginaux ou encore des *pícaros* modernes. Cependant, l'instinct premier voudrait que l'on pousse les investigations au-delà de ce type de considérations, qui sont parallèlement autant de pistes menant vers une caractérisation plus éloquente. Il semble dès lors intéressant de comprendre le fonctionnement de telles démarches héroïco-errantes, et de voir dans quelle mesure elles peuvent enclencher la construction d'une identité particulière au sein des systèmes romanesques donnés à voir d'une part, et dans les sociétés qui sont dépeintes au travers d'eux d'autre part.

Il faut tout d'abord mettre en lumière la multiplicité des modes de manifestation des personnages, laissant entrevoir de quelle manière leurs trajets respectifs correspondent, à bien des égards, à une forme nouvelle, innovante, hybride d'héroïsme. On observe cependant que la métaphore du repli militaire peut, dans une certaine, mesure se manifester au travers de ces trajectoires anti-héroïques.

*Le Maître de Pétersbourg* met en scène ce système de conscience héroïque comme fonctionnement souterrain. Le Dostoïevski de Coetzee est avant tout un être seul, livré à ses propres réflexions. Si les dialogues sont nombreux, il faudrait plus y voir là la résurgence d'un dialogisme quelque peu modifié ou un souci de polyphonie esthétique. Les paroles échangées, les rapports de confrontation, de séduction ou de force, n'interviennent dans le texte que pour étayer une des théories du personnage principal, lui ouvrir une nouvelle piste d'investigation, lui apporter une information précieuse ou encore lui permettre une réflexion profonde et solitaire sur sa propre existence. Tout, en clair, converge vers la progression même de Dostoïevski dans sa quête. L'on ne serait guère étonné, en ce sens, de voir de quelle façon le schéma du rapport de l'homme à

l'altérité adopte une tournure singulière. La conscience du personnage ne semble pas se contenter de fonctionner à rebours, recroquevillant en un espace étriqué et clos la charge sensitive et émotionnelle du personnage. Il semblerait également qu'elle s'attache, chez Coetzee, à absorber les moindres éléments extérieurs pour en faire les véritables fils rouges d'une trajectoire.

La conscience du personnage, cette voix intérieure sans cesse mise en exergue sur le plan narratif, semble se nourrir perpétuellement de toute sorte d'aspérités factuelles, maniant ainsi à sa guise les ressorts d'une altérité qui ne peut, semble-t-il, échapper à son analyse minutieuse. Le texte dans son intégralité reflète bien la sensation d'un recentrement essentiellement porté sur cette conscience personnelle, presque anti-sociale, dont les mouvements ne se manifestent pourtant qu'au travers de cette altérité multiple. On le voit ponctuellement, le repli de cette conscience se charge d'intensité héroïque extérieure, non pas vraisemblablement par le biais d'échanges, mais plutôt par une sorte de relais méta-physique et phagocytaire. L'être profond du personnage, s'il récupère les émotions ou les actes rapportés, les modifie et les modèle en huis clos, les dépossédant de cette manière de leur charge héroïque extérieure.

*That least thing: is the least thing the dog, abandoned in the cold? Is the dog the thing he must release and take with him and feed and cherish, or is it the filthy, drunken beggar in his tattered coat under the bridge? A terrible hopelessness comes over him which is connected – how, he does not know – to the fact that he has no idea what time is it, but whose core is a growing certainty that he will never again go out in the night to answer a dog's call, that an opportunity for leaving himself as he is behind and becoming what he might yet be has passed. I am I, he thinks despairingly, manacled to myself till the day I die. Whatever it was that wavered toward me, I was unworthy of it, and now it has withdrawn<sup>235</sup>.»*

La possibilité de libérer ce chien ouvre la voie vers un questionnement existentiel dans la mesure où elle influe directement sur les ressorts d'une conscience qui agit en elle-même l'épouvantail du choix. La notion de liberté, si elle est définitivement réglée à la fin de l'extrait, (l'image de la prison mentale est éloquente) continue cependant de

---

235. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 82.

« Cette créature infime : s'agit-il du chien, abandonné dans le froid ? Est-ce que c'est le chien qu'il doit libérer, emmener, nourrir, chérir, ou s'agit-il du mendiant crasseux et ivrogne en manteau loqueteux sous le pont ? Un terrible découragement l'envahit, lié – de quelle façon, il n'en sait rien – au fait qu'il n'a pas la moindre idée de l'heure ; au cœur de ce sentiment, une certitude croissante : plus jamais il ne sortira dans la nuit pour répondre à l'appel d'un chien. Une occasion de tourner le dos à l'homme qu'il est et de devenir l'homme qu'il pourrait être est passée. Je suis moi, pense-t-il désespérément, enchaîné à moi-même jusqu'au jour de ma mort. Quelque chose, je ne sais quoi, m'est apparu dans sa fragilité, et je ne m'en suis pas montré digne, et maintenant le signe a disparu. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 92.

refléter les ombres mouvantes d'une conscience scindée mais objective quant à ses limites. Nous pourrions presque nous la représenter en esprit, jugeant avec minutie les différentes possibilités et ce qu'elles impliquent respectivement.

L'épisode du chien abandonné agit en ce sens comme révélateur d'une *supra* conscience, lorsque la culpabilité apparaît comme vecteur même du mouvement intérieur. Au-delà du simple geste, celui d'aller délivrer un chien qui hurle à la mort en pleine nuit, il y a toute une orchestration symbolique – celle, grimée, de la mort de Pavel jouée à travers l'instrument qu'est le chien. La conscience du personnage ramène de cette manière vers sa propre sphère de compréhension l'épisode, transférant dans le même temps toute sa charge symbolique vers le domaine de l'intime. On voit dès lors comment la dépossession s'opère : inlassablement rapportés à l'intériorité, les faits externes finissent par échouer sur les rivages de la conscience. L'héroïsme potentiel est ici intégré puis modifié, presque libéré de ses démons par l'analyse intérieure qui prend manifestement en charge la lecture du monde extérieur.

L'anti-héroïsme semble ainsi fonctionner par la dynamique du repli, visant essentiellement à agir en profondeur, dénaturant sciemment l'aspect factuel et effectif, favorisant une récupération personnelle et identitaire. Son système, toujours en mouvement, présente de cette façon les moindres flux et reflux qu'il contient, mettant en évidence l'aspect vivant de la conscience errante du personnage. La suite de l'épisode nous conforte ainsi dans cette impression d'un anti- héroïsme souterrain mais actif, fortement impliqué dans une logique liée à la culpabilité.

*It is not my son, it is just a dog, he protests. What is it to me? Yet even as he protest he knows the answer: Pavel will not be saved till he has freed the dog and brought it into his bed, brought the least thing, the beggar men and the beggar women too, and much else he does not yet know of; and even then there will be no certainty<sup>236</sup>.*

On voit ainsi très clairement le processus par lequel la libération du chien abandonné remplace et « vaut » le sauvetage de Pavel. La notion temporelle, si elle masque pour un instant l'aspect progressif de la scène mentale – la référence à l'heure, faite précédemment, renvoie d'ailleurs elle aussi à cet emboîtement spatio-temporel inclus

---

236. *Ibid.*, p. 82.

« *Ce n'est pas mon fils, ce n'est qu'un chien*, proteste-t-il. *En quoi cela m'importe-t-il ?* Mais alors même qu'il proteste, il connaît la réponse : Pavel ne sera pas sauvé jusqu'à ce qu'il ait libéré la chienne et l'ait amenée dans son lit, amené la *créature infime*, et aussi les mendiants et les mendiante, et puis toutes sortes d'êtres encore inconnus de lui ; et même alors, il n'y aura pas de certitude. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 92.

dans une conscience aussi étroite que vaste –, enclenche la permutation des valeurs. L'anti-héroïsme se nourrit de cette manière d'un héroïsme épanché à l'infini, rassemblant toutes les formes d'altérité en un seul et même geste de générosité. L'image finale de l'extrait, puissamment évocatrice de cette empathie héroïque – les éléments qu'elle convoque se rapportent tous à la faiblesse –, apporte un nouvel éclairage à la dimension souterraine du trajet de conscience. Tout se passe en quelque sorte comme si les soubresauts héroïques étaient fantasmés, véritablement vécus en esprit, en vue de les réapproprier. L'anti-héroïsme, celui qui consiste à déployer en une kyrielle de scènes mentales l'impuissance du père, se voit ainsi vecteur d'un héroïsme multiple et indifférencié, équilibrant de cette manière le plan des valeurs héroïques et anti-héroïques.

Chez Conrad, l'anti-héroïsme du personnage semble exclusivement se vivre au sein de l'univers clos de la conscience. L'héroïsme de Jim s'exprime ainsi dans un rapport strictement binaire, incluant seulement l'objet de ce dit héroïsme, fantasmé, véritablement construit par les apports extérieurs du contexte ou les ressentis intérieurs et imaginaires, et la conscience même d'un personnage qui se veut gardienne de cet objet paradoxalement immatériel. On voit dans *Lord Jim* comment le trajet errant et intérieur apparaît comme vecteur de l'anti-héroïsme. La conscience, libre dès l'abord de toute contrainte spatiale ou temporelle, erre à sa guise à travers les multiples strates d'imagination qu'elle semble elle-même contenir. Si le parcours, essentiellement intérieur, se fait dans l'errance, il apporte un éclairage particulier quant à ce fonctionnement, à rebours, de l'anti-héroïsme manifesté par le personnage. Il semble de cette manière que le récit, offrant au lecteur un incessant va-et-vient au travers d'une espace temporel largement ouvert, permette une matérialisation en esprit de la notion héroïque. On voit clairement de quelle manière le cheminement errant et, partant, héroïque, se construit de façon sous-jacente, présentant sans cesse un décalage entre la pensée profonde, fertile, et les faits.

*With this words Marlow has ended his narrative, and his audience had broken up forthwith, under his abstract, pensive gaze. Men drifted off the veranda in pairs or alone without loss of time, without offering a remark, as if the last image of that incomplete story, its incompleteness itself, and the very tone of the speaker, had made discussion vain and comment impossible. Each of them seemed to carry away his own impression, to carry it away with him like a secret; but there was only one man of all these listeners who was ever to hear*



*the last word of the story. It came to him at home, more than two years later, and it came contained in a thick packed addressed in Marlow's upright and angular handwriting*<sup>237</sup>.

Si l'extrait en question marque un tournant dans la narration (il s'agit de la fin de la prise de parole de Marlow, qui s'opère donc au début du chapitre 36), il intéresse surtout pour cette propension à déplacer le processus mental vers l'altérité, que l'on devine à la fois réceptive et passive. On note en effet par quelle dynamique de glissement la matérialité du récit parvient, diffuse, à gagner les esprits d'une manière à chaque fois différente. Chaque personne présente emporte avec elle un morceau de sa propre interprétation d'une narration imparfaite mais pourtant commune. On voit bien ici comment cette transmission s'opère, faisant en quelque sorte fi des barrières logiques de la compréhension, appelant véritablement une cohérence de l'âme. L'image qui ouvre l'extrait permet de métaphoriser cette impression générale, donnant au tableau dépeint par l'auteur une dimension errante. Les marins quittant la pièce de façon désordonnée (certains deux par deux, certains seuls) nous confortent dès lors dans cette impression d'une fuite anarchique et tranquille.

La dynamique qui se dégage de ce texte, rejoignant presque les rivages de la réception (il y a dans l'extrait une indéniable « palpabilité » qui fait réellement « sentir » la scène), met ainsi en lumière l'échappée du propos : on le voit clairement, la narration est récupérée, presque saisie dans son envol, puis intériorisée à l'infini. L'appropriation, si elle participe de cet effet de dépersonnalisation de l'histoire même de Jim, apporte surtout à la notion d'anti-héroïsme une nouvelle dimension.

En effet, si la transmission ne peut se faire que par le biais de la dépossession, on comprend bien dès lors qu'elle soit non seulement incomplète, mais aussi et surtout qu'elle s'inscrive dans cette démarche du rebours que nous avons précédemment évoquée. L'héroïsme errant de Jim échappe à cet espace clos de la conscience par le biais de la parole de Marlow, mettant de cette manière en évidence son fonctionnement. L'image de ces personnages secondaires, jamais véritablement identifiés dans leur

---

237. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 253.

« Marlow avait terminé son récit sur ces mots, et son auditoire s'était immédiatement dispersé, sous son regard absorbé et pensif. Ses compagnons quittèrent la véranda, seuls ou deux à deux, sans s'attarder, et aucun ne fit de remarque, comme si la dernière image de cette histoire inachevée, cet inachèvement même, et le ton général du narrateur, avaient rendu vaine toute discussion et impossible tout commentaire. Chacun d'eux semblait emporter son impression personnelle, l'emporter avec lui comme un secret ; mais il y en avait un parmi tous ceux qui avaient écouté, qui devait être le seul à jamais savoir le dernier mot de l'histoire. Cette conclusion lui parvint chez lui, plus de deux ans plus tard, et elle lui parvint dans le contenu d'une épaisse enveloppe dont l'adresse était tracée de l'écriture anguleuse et droite de Marlow. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 412.

identité propre, quittant négligemment la scène de la parole rapportée, agit en ce sens comme puissamment révélatrice de cette fragilité de l'héroïsme errant du personnage central de l'œuvre. S'il naît puis se replie instantanément dans les consciences, l'héroïsme initial, celui de Jim, se déploie irréfutablement en aval de l'être même, participant ainsi de cette logique de souterrain et pouvant être assimilé à une forme d'anti-héroïsme.

*La Chute* offre également, à travers le déploiement de la narration, cette atrophie du désir d'héroïsme. Clamence se replie physiquement, nous l'avons dit, au fur et à mesure de la progression du texte, ramenant son enveloppe charnelle à une concentration étouffante. Mais il semble que l'évolution de la conscience du personnage soit également évocatrice de ce processus anti-héroïque. La notion même d'héroïsme semble progresser en même temps que le texte, dans la mesure où elle semble suivre au pas le déroulement narratif.

L'épisode crucial de *La Chute*, celui qui fait explicitement référence à la jeune fille qui n'est pas sauvée par le narrateur, intervient, sur le plan strictement typographique, au milieu du récit. La poussée de l'héroïsme intérieur de Clamence, qu'elle soit mise en lumière ou non au travers des différents épisodes, semble à ce moment atteindre son apogée. Le récit de la dite scène amène en quelque sorte la conscience du personnage à ce point de non retour, confrontant dans le même temps l'héroïsme fantasmé à sa réalité effective.

J'étais heureux de cette marche, un peu engourdi, le corps calmé, irrigué par un sang doux comme la pluie qui tombait. Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillée de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque, fraîche et mouillée, à laquelle je fus sensible<sup>238</sup>.

Le récit, s'il est détaillé et progressif, parvient à réunir en une seule cadence les faits et la conscience. La première sentence met d'ailleurs en exergue cette caractérisation presque harmonieuse du personnage : l'image du circuit sanguin appelle sans doute la fluidité, dans le même temps qu'elle reflète le cycle de la conscience même du personnage. On voit en effet de quelle manière le tempo de son intériorité bat à l'unisson avec une dimension factuelle et effective, celle de la marche. La description

---

238. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 74.

de cet épisode montre bien une cohérence entre les différents moteurs de l'individu, dans le même temps qu'elle présente au lecteur le processus de scinde prêt à se déployer. Plus loin dans le texte, cette scission s'opère effectivement :

Mais je poursuivis ma route, après une hésitation. Au bout du pont, je pris les quais en direction de Saint-Michel, où je demeurais. J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Je m'arrêtai net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. Trop tard, trop loin, ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne<sup>239</sup>.

Tout se passe en effet comme si les gestes ne s'articulaient plus en accord avec la conscience. On voit comment cette dernière continue son mouvement ascensionnel, poussant vers la compréhension rapide et instinctive de l'événement, tandis que le corps s'arrête, instinctivement lui aussi, en cet instant où la gravité de la situation brise sa progression. Il y a, semble-t-il, à ce moment précis, une séparation nette entre ces deux entités constitutives de l'être. La conscience, empreinte du désir d'héroïsme comme valeur morale, est soudain reléguée au second rang lorsque le corps la dépossède de toute velléité. La faiblesse, décrite comme irrésistible, indique d'ores et déjà la prise de pas de la faille, physique, sur l'esprit.

C'est encore ce mouvement en deux parties qui évoque cette idée de repli concernant l'héroïsme du personnage : formé par une étape de montée et une phase de descente, il évolue au sein de la conscience jusqu'à un certain paroxysme étroitement lié aux limites humaines, ici clairement mises en lumière. Le cri sourd entendu, s'il évoque *de facto* la chute fatale de la jeune femme, opère un parallèle assez évident avec celle de la conscience héroïque. Plongée elle aussi dans un silence – discontinu, il est vrai, s'il on en juge par les soubresauts qu'elle manifeste tout au long du récit – elle déploie pour survivre au plus profond de l'être tout un arsenal de méthodes cognitives destinées à faire émerger, à défaut de l'acte irrévocable, la parole héroïque. Le fonctionnement héroïque chez Clamence semble donc dans une certaine mesure lié à une multitude de parcours souterrains, guidant pas à pas la conscience scindée de celui qui se trouve

---

239. *Ibid.*, p. 75.

toujours à mi-chemin entre héroïsme et anti-héroïsme vers une harmonie finale, autrement tragique.

Les trajets des consciences des personnages qui nous intéressent au travers de cette étude révèlent à bien des égards un fonctionnement tout aussi complexe qu'atypique. Cette image forte, présentant des ressemblances avec une sorte de repli, stratégique, apparaît éloquente dans la mesure où elle permet de faire émerger cette idée d'une véritable et riche vie intérieure, nettement séparée du reste, celle de la conscience errante. Indéniablement, ce sont à proprement parler les systèmes de réflexions, qu'ils soient induits par les personnages eux-mêmes ou encore enclenchés inconsciemment, qui sont au centre de la compréhension d'un déploiement anti-héroïque particulier, recouvrant certes des formes différentes selon chaque contexte, mais présentant bel et bien une dynamique commune.

Si l'héroïsme souterrain des personnages de nos œuvres crée et fonde ses paramètres selon ses propres règles, il semble dès lors pertinent de voir comment son fonctionnement participe, lui aussi, de cet effet d'auto génération, impliquant dans le même temps une mise en marche de l'errance. Plus précisément, il apparaît clair que les consciences, mises en exergue par les chemins narratifs empruntés à escient, tournées vers l'intériorité même des êtres en proie au questionnement existentiel et sociétal, si elles ne cessent de démarrer des monologues qu'elles se chargent aussitôt de clore – le cas de Clamence s'apparente sans doute aussi à un monologue – fondent leur siège au creux même de ces intériorités identitaires. Il faudrait à ce titre revenir vers l'écriture dostoïevskienne, qui met indéniablement en branle les thématiques liées à la conscience héroïque. Songeons en premier lieu au personnage de Raskolnikov : s'il cherche en fait à retrouver, selon le mot de Jérémie Benoît, cet « homme intégral », originel, non scindé, le crime ne révèle alors plus de l'ignominie.

Raskolnikov, conscient lui aussi de sa supériorité, cherche également à se libérer du borbier social, et sa pensée se fixe sur une vieille usurière, Aliona Ivanovna. "Quelle importance a-t-elle dans la balance de la vie, cette méchante sorcière ?" se dit-il. Mais au-delà de la simple réflexion sociale, qui fait finalement le fond du roman de Stendhal, Dostoïevski introduit de plus une dimension psychologique à son œuvre. Si la vieille est l'obstacle social à abattre pour se libérer, "ce n'est pas une créature humaine que j'ai assassinée, c'est un principe" l'idée du crime germe aussi comme un défi à la propre libération du héros. Car le héros étouffe entre les murs de la morale officielle. Il se sent,

comme Julien Sorel, différent du troupeau de l'humanité. [...] Leur but unique est la recherche de l'homme intégral<sup>240</sup>.

Héroïsme et anti-héroïsme se mêlent déjà sous la plume de l'auteur russe, brouillant dès l'abord les pistes liées à la définition, à la caractérisation propre d'un individu romanesque. La lisibilité d'une telle personnalité dont les contours sont troubles, se fait non plus par le biais d'un rapport à la loi morale ou aux valeurs, mais vraisemblablement par celui d'une lecture différente du monde et des rapports humains. Lorsque Raskolnikov « tue le principe », il semble que ce soit en réalité cette recherche idéaliste d'homme intégral qui prenne le pas sur l'effectivité de la situation. Les personnages dostoïevskiens peuvent ainsi aussi bien être apparentés à des héros qu'à des anti-héros, la transparence du concept d'héroïsme étant ramenée à la relativité des points de vue.

Ce travail d'indifférenciation exercé par la conscience, rejoint en de nombreux points le processus de repli présenté par nos œuvres modernes : Raskolnikov ne se demande-t-il pas s'il est vraiment capable d'accomplir un tel acte ? Là encore, la conscience opère et agit progressivement, gravissant peu à peu les marches d'une acceptation qui finit par trouver sa justification dans un domaine qui lui est propre : l'idée.

Idee qui peut, à sa guise, tuer « le principe », perçu dès lors comme inabouti, figé dans son moule de valeur, à l'inverse de l'idée macérée et parfois dévoyée au sein de l'esprit fécond et supérieur de Raskolnikov.

Si le terme même d'anti-héros naît d'abord dans l'esprit de Dostoïevski – on se souvient de sa première apparition, à la fin du récit *Mémoires d'un souterrain* –, il convient de voir à quel point les caractéristiques de son personnage, de ce premier anti-héros de la littérature, démasqué pourrait-on dire, présentent des similitudes frappantes avec celles des personnages de nos romans.

Dostoïevski drape son récit d'un halo de ténèbres, plantant cette atmosphère globale étouffante et souterraine comme seul véritable point de repère, tant sensoriel que narratif. Il affirme au sujet de cette œuvre :

« Pour faire un roman il faut un héros, mais moi, comme si je faisais exprès, j'ai réuni ensemble tous les traits d'un anti-héros<sup>241</sup> ». Il fait la lumière sur la part d'ombre de l'individu asocial, montrant par quel type de processus sa pensée se déploie.

---

240. Jérémie Benoît, « Notes sur une lignée d'écrivains : de Stendhal à Dostoïevski et Ernst Von Salomon », *Vouloir*, n° 134-136, 1996.

241. Fédor Dostoïevski, *Le Sous-sol*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 798.

Au-delà, il permet le développement de la pensée souterraine, celle qui, méconnue de tous, se rangeant dans l'anormalité ou la marge, se révèle puissamment armée et peut-être solidement ficelée. Si le *geroj* et l'*antigeroj* se valent, alors il ne faut plus, semble-t-il, s'attacher à la narration des légendes dorées, sans chercher à dévoiler les légendes noires.

L'image du souterrain, si elle préfigure d'ores et déjà du reflet de la conscience enfouie et sombre, nous ramène aussi à reconsidérer les thématiques liées à l'héroïsme potentiel de l'homme et à son errance au travers d'une société qui ne lui correspond pas.

Ainsi, nous pourrions aisément établir un parallèle logique entre anti-héroïsme et errance. Si l'expression « héroïsme de l'errance » nous paraît éloquente, c'est avant tout parce qu'elle renvoie à cette corrélation intrinsèque des deux notions, l'une induisant en quelque sorte l'autre. L'anti-héros du souterrain de Dostoïevski erre à sa manière au travers des méandres d'une conscience qui est, elle-même, formée d'innombrables sinuosités qu'ont forgés les multiples épisodes d'une vie où la réflexion anarchique et profonde se mêle confusément aux contextes d'un quotidien qui l'est tout autant.

Cet héroïsme du souterrain, s'il siège indéniablement dans l'intériorité la plus recluse des êtres en errance, fait émerger les nouveaux paramètres de celle-ci. La conscience errante met ainsi en lumière cette forme d'héroïsme que l'on apparente volontiers à un anti-héroïsme, justement parce qu'il permet une lecture du monde qui se génère, elle aussi, par rapport à une altérité avec laquelle il est impossible de ne pas entrer en contact.

Tout, semble-t-il, réside au creux de ce paradoxe : le héros, s'il est communément associé à l'idée générique de générosité, celle de la poussée inconditionnelle vers l'autre, se rapporte dès lors à la vision de l'anti-héros, que l'on pourrait lier à la notion de rejet de l'autre en ce qui l'incarne de négatif et, plus encore, en ce qu'il laisse apparaître les failles d'un système de pensée et de valeurs contraires à celui de l'individu en errance.

Tout se joue sur le fait que cette conception de l'anti-héroïsme se construise sur les bases (parfois les vestiges) de l'héroïsme traditionnel. On le voit clairement, l'autonomie même de l'anti-héros s'appuie essentiellement sur sa propension à se saisir des paramètres héroïques, à les détourner, et ainsi à en faire des éléments constitutifs de sa propre identité. En dépouillant les contenus héroïques de leur rapport à l'altérité, l'anti-héros fonde son fonctionnement sur des mécanismes à la fois anciens et

novateurs. C'est bien cette idée d'une configuration hybride qui intéresse dès l'abord : si l'anti-héroïsme s'auto-génère par un brassage complexe et organisé de liens et de ruptures, il évolue de cette façon au travers de lui-même, faisant du lien qui, tour à tour, l'unit et le désunit à l'altérité, un élément presque secondaire de ce système qui se joue essentiellement au creux de l'intériorité.

Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si Nietzsche affirmait au sujet du lien entre le vaste domaine de la psychologie et l'auteur russe :

de Dostoïevski, le seul psychologue dont, soit dit en passant, j'ai eu quelque chose à apprendre ; il fait partie des hasards les plus heureux de ma vie, plus même que la découverte de Stendhal<sup>242</sup>.

Le lien avec l'univers mental apparaît, comme le soulignait l'auteur de *La Naissance de la tragédie*, dans le socle ambigu qui fonde l'anti-héroïsme dostoïevskien. A la fois ancré dans la nécessité de l'effectif et solidement attaché à la sphère intérieure, la conception même d'héroïsme du souterrain présente les caractéristiques essentielles de cette « science de l'âme » qu'est la psychologie. C'est ce lien, intrinsèque, ce mécanisme intérieur et complexe qui, agissant sur la conscience, permet en un sens d'ouvrir la voie au *topos* des mondes imaginaires.

On voit en effet de quelle manière la force agissante de l'esprit anti-héroïque, dans son déploiement fertile, permet non seulement une action sur le plan extérieur et, partant, narratif, mais également une exacerbation de l'univers mental, véritablement élargi à l'extrême. Le thème récurrent du monde imaginaire, s'il est très largement évoqué et joué sur différents modes à travers la littérature ou les arts, se révèle ici développé dans une intériorité propre.

*The stream of consciousness* semble à ce titre être un exemple frappant de cet héroïsme rêvé ou fantasmé, qui étend ses ramifications dans une infinité paradoxalement close. Le soliloque discontinu de l'homme du souterrain résonne, à demi-mot, comme un étalage de cette conscience qui n'a pas de fin et qui trouve en l'esprit le lieu prédéterminé de l'errance. De même, le Dostoïevski de Coetzee, au travers de ses nombreuses visions, ne cesse d'ouvrir des espaces infinis, là où le réel referme au fur et à mesure les portes censées le mener à la vérité nue.

---

242. Nietzsche, Friedrich, « Incursions d'un inactuel », *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Hatier, 2001, paragraphe 45.

Le *topos* des mondes imaginaires apparaît ainsi comme le reflet interne de désirs extérieurs et confus, véritable miroir (psyché ?) d'utopies impalpables, fonctionnant de cette manière comme *l'anti* monde, son *anti* lecture – non pas comme la représentation contraire de ses symboles, mais plutôt comme sa seule résurgence possible, celle qui peut exister sans prendre chair. On comprend d'autant plus l'intérêt que portait Freud à la profondeur et à la complexité des romans de Dostoïevski. Si l'errance intérieure des personnages, leur scission perpétuelle et tourmentée, leur lisibilité incongrue du monde, les placent définitivement dans le continuum d'une lignée héroïque qui fait peau neuve au fil des siècles et des perspectives, c'est que les caractéristiques intrinsèques au système anti-héroïque prennent racine au fondement de la conscience. Freud avait déjà, dans son célèbre *Dostoïevski et le parricide*<sup>243</sup> mis en lumière le très riche parallèle existant entre les plans romanesques et psychologiques, et en particulier celui qui met face à face les romans dostoïevskiens et les rouages de la psychologie.

Cet héroïsme du souterrain, ambigu, aux allures parfois incohérentes, influe grandement sur le positionnement de l'errant au sein de la société. Il semble lui permettre de retrouver un équilibre perdu, momentanément ou non, dans le creux d'une conscience individuelle qui apparaît comme seul refuge possible à l'illisibilité d'un monde en inadéquation avec les êtres qui font figures d'anti-héros. Les personnages de nos œuvres, s'ils se situent en deçà d'une altérité en surface, ne survivent que par la construction d'un tel système de défense interne, laissant à l'errance, inclinaison naturelle, l'espace nécessaire à son anarchie éloquente.

### **3. Un héroïsme de l'ombre : splendeurs et misères d'une errance en quête**

Les personnages qui habitent et animent nos romans contemporains empruntent certes aux héros traditionnels les allures qui leur sont communément acquises. Si la « caméra narrative » cadre sans cesse leurs destinées et leurs évolutions respectives, ce n'est semble-il que pour mettre en évidence de manière impartiale à la fois actes et pensées, répliques et ressentis. Pourtant, nous l'avons dit, cette place centrale occupée par ces êtres en errance n'apparaît pas inébranlable, dans la mesure où elle ne fait que masquer le trajet souterrain de ces individus. On peut en effet aisément imaginer que les personnages peuvent à tout moment basculer dans l'ombre ou l'anonymat, à voir leur

---

243. Sigmund Freud, *Dostoïevski et le parricide* in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 2002.



propension perpétuelle à la chute, leur tendance, parfois dangereuse, aux ténèbres. La narration prend ainsi solidement en charge le recentrement quasi-total des personnages des œuvres, permettant de cette façon de leur attribuer clairement un rôle lié, d'une manière ou d'une autre, à la question de l'héroïsme.

Cette dualité inhérente aux êtres qui nous intéressent ici, si elle participe à la construction d'une identité originale, digne d'être narrée et exposée, instaure surtout les notions d'héroïsme et d'anti-héroïsme à un niveau d'équité intérieure. L'anti-héroïsme de nos personnages peut, nous l'avons dit, être assimilé à un héroïsme du souterrain, mais révèle également et d'une manière aussi forte, des personnalités littéralement scindées, jusque dans les profondeurs de leur rapport aux valeurs essentielles de l'homme.

Les exemples romanesques où la dualité héros/antihéros révèle la dualité intrinsèque de l'homme ne manquent pas, et particulièrement chez Dostoïevski. Si Raskolnikov est originellement et par définition un être scindé, que dire de celui que Dostoïevski appelle « notre héros », le personnage qu'il nous offre dans *Le Double*<sup>244</sup>. Ce n'est sans nul doute pas un hasard si la signification sommaire de son nom, Jacob Piëtrovitch Goliadkine, renvoie à cette idée de nudité totale ; celle, en définitive, d'un dépouillement poussé à son comble de l'homme, le ramenant à ses limites intérieures, exhibant ainsi sa vérité pure. *Le Double*, dans sa propension fantastique, laisse émerger de la narration un élément perturbateur, qui se distingue néanmoins de la conscience du personnage central de l'œuvre, impliquant de cette manière une séparation nette, permettant de considérer le fait de la dualité sur un plan symbolique et traiter le thème à la manière d'une fable.

Mais Raskolnikov apparaît autrement troublant, dans la mesure où cette même dualité, agitant tour à tour des émotions nouvelles et contraires, initiant actions et pensées inverses, semble constitutive du personnage. Elle devient le vecteur même de son évolution au sein du roman. L'ambition du jeune homme, si elle se nourrit foncièrement d'idées héroïques, de grands actes d'éclats, ne peut se matérialiser que par le crime et le mensonge. A ce moment, la dualité intrinsèque à Raskolnikov prend tout son sens, puisqu'elle préfigure une logique cohérente et organisée, qui trouve en quelque sorte dans les agissements prohibés une explication légitime et, plus encore, noble.

---

244. Fédor Dostoïevski, *Le Double* (trad. A. Markowicz), Arles, Actes Sud, 1998.

Il faudrait sans doute noter ce lien fort des contraires, qui apparaît d'abord comme un paradoxe dans l'œuvre dostoïevskienne, mais qui révèle en fait le puissant ancrage de l'homme au monde et, dans une certaine mesure, à son chaos. Faire savamment cohabiter tragique et comique, divin et humain (que l'on se souvienne de ces héros dostoïevskiens dont les caractéristiques brouillent les pistes de leur lisibilité du monde, tels que le prince Mychkine ou encore le *staretz* Zossima) contribue justement à montrer de quelle manière des correspondances de valeurs parfois strictement opposées, peuvent émerger d'une sphère narrative qui ne cesse pourtant des brouiller les pistes de la conscience.

Les héros de *Lord Jim*, *La Chute* et *Le Maître de Pétersbourg* ne fonctionnent, semble-il, pas autrement. C'est incontestablement cette énergie des contraires qui pousse non seulement les personnages à agir, à progresser dans le récit, mais aussi qui leur permet cette catégorisation à la fois floue et nette sur le plan héroïque. La notion de *fatum* est dès lors naturellement mise en exergue, non pas véritablement au sens de tragique, mais plus spécifiquement en résonance avec l'idée d'une prédétermination, souvent funeste il est vrai, du destin des personnages. La réflexion sur la volonté, plus encore, sur la notion même de liberté de l'homme en découle logiquement ; dans la mesure où les personnages portent en eux le sceau de la fatalité, tout ce qu'ils entreprennent se révèle être la simple exécution d'un dessein autrement supérieur. Si le prince Mychkine est fou, que Raskolnikov ne peut vivre en adéquation avec une société dont les règles ne lui correspondent en aucun point, il n'y aurait alors pas de véritable volonté propre qui soit à l'origine de ces comportements marginaux, mais plutôt une « tare », initiale et unique, sorte de malédiction préméditée par des forces inconnues ou métaphysiques.

La puissante charge de rêverie qui habite le Jim de Conrad ne dit, au fond, rien d'autre : l'homme ne choisit ni ses inclinaisons, ni ses différences, encore moins sa couardise. Tout ce qu'il entreprend, que ce soit bon ou mauvais, s'apparente à une simple mise en scène de sa nature profonde. Dès lors, pas de louanges au héros, pas d'opprobre au monstre. Son oscillation entre les figures de martyr et de malfrat est bien réelle, elle ne saurait cependant caractériser le personnage en errance de manière complète.

Nous pourrions à ce titre hasarder une réflexion sur la fragilité du concept même d'héroïsme à l'heure moderne, puisque celui-ci se montre à chaque fois sous un nouveau jour, se révèle au creux de paradoxes éminemment opposés. L'exemple même du héros post-moderne est frappant – que l'on songe à la manière dont le cinéma offre, presque en pâture, aux regards et aux consciences, les figures tourmentées et finalement impuissantes de ces personnages.

Dès 1962, Marvel Comics fait émerger la figure dite du « super-héros » comme cas extrême de l'homme. *Spiderman*, adapté au cinéma, reprend les schèmes traditionnels du héros en exacerbant de manière criante les caractéristiques de celui-ci. Si l'alter ego du héros, Peter Parker, apparaît en tous points comme la figure type du *looser*, son double masqué (il faut sans doute noter toute la charge symbolique du masque) possède des pouvoirs, le propulsant ainsi dans la sphère du surhomme. Pourtant, on voit bien à quel point l'équilibre héroïsme/anti-héroïsme est fragile et bancal : toutes les péripéties du personnage demeurent liées à cette lutte intérieure, opposant deux idéaux incontrôlables. L'héroïsme soudain de Parker n'est ni voulu, ni recherché, mais apparaît plutôt comme un événement aussi brutal que total. Cet héroïsme subi pose également la question chez le super-héros moderne de la prédétermination, dans le même temps qu'il soulève celle de la malédiction. Souvenons-nous du mythe du Juif errant qui, dans le fond, ne fait pas autre chose que subir inlassablement la destinée qui lui a été imposée par une force supérieure.

La modernité héroïque expose ainsi la même oscillation funeste, puisque le super-héros est condamné à sauver le monde. Le don de précognition n'est plus une marque de supériorité, mais vraisemblablement celle d'une soumission à une force qui le dépasse, et dont il ne peut en aucun cas se défaire. Nous retrouvons de cette manière, de l'antiquité au monde moderne, les mêmes paramètres héroïques : cette oscillation de l'être le place dans une certaine mesure non pas véritablement au-delà de l'humanité, mais bel et bien *à côté* de celle-ci.

Le super-héros post-moderne révèle l'absurdité de l'homme, fût-il érigé en modèle de bravoure. La tendance (devrait-on dire la lucidité ?) moderne met en lumière l'impossibilité de l'homme à se cantonner à un pur héroïsme, remplaçant ainsi la figure humaine au sein même d'un chaos universel, la cantonnant à une place limitée. Héroïsme et anti-héroïsme sont en quelque sorte les deux faces d'une même pièce, cette « égalité » révélant dans le même temps l'impuissance de l'homme. A ce titre, la

journée d'étude qui s'est tenue à l'université d'Artois en Juin 2009 a largement permis l'évocation du rapport étroit entre super-héros moderne et modèle quasi-mystique :

il est possible de démontrer les liens qui unissent archanges et super-héros par une approche comparée des pouvoirs : voler, guérir, tuer l'invincible... Le super-héros surgit aux instants de traumas, initiés par un monstre destructeur, qui sont manifestement l'ingrédient idéal pour exciter les médias. La présence du photographe Clark Kent et son appartenance au *Daily News* (même scénario pour Spiderman) est assez représentative d'un désir collectif de se voir secouru, sauvé, similitude première avec le rôle dévolu à la figure de l'archange Saint-Michel, le justicier<sup>245</sup>.

La comparaison, si elle peut frapper au premier abord, se révèle pertinente dans la mesure où elle met indéniablement en lumière la dimension surhumaine du héros, dans le même temps qu'elle ouvre cette brèche au monde du souterrain. Les exemples de mystification, puis de démythification ne manquent pas lorsqu'il s'agit d'analyser la teneur symbolique et métaphysique de certains personnages : le staretz Zossima, celui qui incarne pourtant si bien l'idéal chrétien chez Dostoïevski, pourrit bien trop vite une fois mort. Cette désincarnation, au-delà même du fait qu'elle se fasse dans l'éclat d'une matérialité désintégrée à la vue des hommes, fait dans une certaine mesure émerger l'idée de leurre de l'idéologie. La putréfaction vient là lever le voile sur une identité qui ne saurait se complaire dans l'unicité. C'est une fois de plus la dualité qui anime le héros : à la fois être de bien et simple mortel, il ne connaît finalement pas le même sort que Lazare ressuscité. C'est *a contrario* la réalité crue et abrupte de la chair qui l'attend, comme pour signifier que le modèle de morale, le sauveur d'âmes, n'est pour autant pas, à son tour, sauvé.

Si un pont entre divin et humain peut être raisonnablement dressé lorsqu'il s'agit d'évoquer l'héroïsme (à plus forte raison celui des personnages en errance, dans la mesure où leur propension à l'héroïsme ne pourrait, dans ce cas, se révéler que plus entière, puisque sans but clairement défini), il convient de mettre en avant le paradoxe fondateur de ce lien. C'est encore ici la prédétermination, le *fatum* ou la fortune qui laisse entrevoir au personnage ou à la créature héroïque un positionnement lié à la valeur même qu'il doit représenter. Le présupposé selon lequel le héros moderne se retrouve soudainement face à une responsabilité liée à l'humanité (notamment par

---

245. Béranger Boulay, « Imaginaire des anges, archanges et super-héros dans la bande dessinée contemporaine et dans la littérature d'adolescent », Journées d'étude du 12 juin 2009, Université d'Artois.

l'arrivée, miraculeuse, de pouvoirs surhumains), rappelle sans doute le don attribué par Dieu aux anges dont nous parle Béranger Boulay.

Là encore, ce dépouillement de la volonté nous conforte dans cette impression d'un équilibre qui ramène ainsi héroïsme et anti-héroïsme sur un même plan d'entendement, mais aussi de valeur. L'oscillation des antipodes héroïques maintient de cette manière une tension nécessaire à l'homme, dans le même temps qu'elle pose la question de sa propre liberté. Pourtant, on le voit notamment au travers des œuvres de notre corpus, le champ des possibles héroïques, s'il ne cesse en effet de varier sur une courbe qui mène, insensiblement, des tréfonds aux cimes, permet aux êtres en errance de se positionner paradoxalement par rapport à un statut qui s'enracine bien souvent dans la complexité de leur propre rapport au monde.

Dans *Lord Jim*, la focalisation narrative sur le personnage principal permet de construire une image d'antihéros au sens strict, c'est-à-dire qu'il se comporte comme tel malgré lui. Si son but premier est la quête absolue d'un héroïsme perdu, celui-ci le mène à une errance dont les ressorts constituent l'intrigue du roman ; la particularité de l'œuvre semble justement résider dans le mélange de ces deux notions, immatérielles, qui semblent converger vers l'idée de l'absurdité de l'existence. Jim connaît une fin tragique, et n'acquiert l'héroïsme que par la mort. La recherche de l'héroïsme, si elle est en effet initiée par l'anti-héroïsme, maintient d'une certaine manière l'équilibre entre ces deux tensions génératrices d'action. Là encore, c'est toute la teneur paradoxale du personnage qui lui permet une *ex-sistence*, au sens premier du terme, véritable texture romanesque qui maintient une certaine solidité de l'être.

*When Jim appeared, at somebody's exclamation, all the heads turned round together; and then the mass opened right and left, and he walked up a lane of averted glance. Whispers followed him; murmurs: "he has worked all the evil." "he hath a charm."... He heard them – perhaps!*  
*When he came up into the light of torches the wailing of the women ceased suddenly. Doramin did not lift his head, and Jim stood silent before him for a time. Then he looked to the left, and moved in that direction with measured steps. Dain Waris's mother crouched at the head of the body, and the grey dishevelled hair concealed her face. Jim came up slowly, looked at his dead friend, lifting the sheet, then dropped it without a word. Slowly he walked back. He came! He came! Was running from lip to lip. Marking a murmur to which he moved. "He hath taken it upon his own head" a voice said aloud. He heard this and turned to the crowd. "Yes. Upon my head." A few people recoiled. Jim*

*waited awhile before Doramin, and then said gently "I am come in sorrow." He waited again. "I am come ready and unarmed." he repeated*<sup>246</sup>.

La situation spatiale de la scène est particulièrement intéressante, dans la mesure où l'on retrouve de manière claire le positionnement ambigu du personnage de Jim : les mentions de droite et de gauche peuvent dans un certain sens indiquer, sur le plan des valeurs, l'orientation que peut prendre, à tout moment, Jim, et dont il se tient en permanence à équidistance. Plus encore, la situation scénique nous met sur la voie d'une reconnaissance à la fois héroïque et anti-héroïque. Les torches qui éclairent le lieu créent une atmosphère propice à la célébration. Cérémonie qui n'a justement pas le caractère puissamment glorieux de la victoire, puisque le cadavre de Dain Waris gît, là encore, sur le devant nu d'une scène romanesque, qui se laisse entrevoir. Les regards posés et furtifs, apparaissant comme anonymes et nombreux, semblent attester d'une certaine reconnaissance de Jim, non pas véritablement comme héros ou anti-héros, mais bel et bien comme personnage capital, à mi-chemin entre héroïsme et anti-héroïsme. La référence au *charme*, juxtaposée à celle de malheur, nous conforte dans cette impression d'une difficulté profonde à atteindre une compréhension totale et cohérente du personnage de Jim. Au-delà, elle semble réactiver le sens étymologique du mot charme, mettant en évidence l'aspect maléfique qu'il contient. Si l'exclamation « Il est venu ! Il est venu ! » nous plonge indéniablement dans un contexte quasi-messianique, l'attitude même de Jim nous ramène à la sphère de l'impuissance : lorsque le silence est rompu, les mots qui sont prononcés ne servent, en définitive, à rien.

On le voit, l'équilibre héroïsme/anti-héroïsme est savamment maintenu, permettant de cette manière, peut-être paradoxale, de définir le personnage par rapport à un positionnement qui n'est jamais vraiment clair. Si la dernière phrase de l'extrait peut

---

246. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 312.

« Quand Jim apparut, quelqu'un lança une exclamation qui fit se tourner toutes les têtes d'un seul mouvement, et alors la foule s'écarta à droite et à gauche, et Jim avança le long d'un passage bordé d'yeux qui se détournaient de lui. Des chuchotements le suivaient ; des murmures : "Il est l'artisan de tout ce malheur." "Il possède un charme." ... Il les entendit – peut-être ! Quand il arriva dans la lumière projetée par les torches, les lamentations des femmes s'arrêtèrent brusquement. Doramin ne leva pas la tête, et Jim resta immobile et silencieux devant lui pendant un certain temps. Puis il tourna son regard vers la gauche, et marcha dans cette direction à pas mesurés. La mère de Dain Waris était accroupie près de la tête du cadavre, et ses cheveux gris défaits lui cachaient le visage. Jim avança lentement jusqu'à la dépouille de son ami, il le regarda en soulevant le drap blanc, puis laissa retomber celui-ci sans un mot. Lentement il revint vers Doramin. "Il est venu ! Il est venu !" Ces mots passaient sur toutes les lèvres, et leur murmure accompagna sa marche. "Il a tout pris sur sa tête", dit quelqu'un à voix forte. Il entendit cela et se tourna vers la foule. "Oui. Sur ma tête." Quelques personnes eurent un mouvement de recul. Jim attendit un moment, face à Doramin, et puis il lui dit d'une voix douce : "Je suis venu dans l'affliction." Il attendit de nouveau. "Je suis venu, prêt et sans armes", reprit-il. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 506.

apparaître proleptique, elle permet une certaine projection vers un futur proche où Jim s'offre, quasiment en pâture, dans le but de réparer une nouvelle erreur. « Je suis venu, prêt et sans armes ». Cette sentence pourrait bien résonner comme le glas d'un ultime sacrifice sur l'autel de l'héroïsme perdu ; la parabole met une fois de plus en lumière l'effort intense qui habite ce scindement apparent de l'esprit. La dualité héroïsme/anti-héroïsme, si elle demeure bien présente, si elle ne cesse en définitive de gouverner les actes mêmes du personnage, semble porter en son essence originelle cette tension vers l'idéal héroïque.

On retrouve dans *La Chute* le scindement qui a fait la particularité des personnages tourmentés des romans de l'époque moderne. L'idée de chimère poursuivie désespérément habite tout le récit, d'abord par le verbe. Si le langage est à la fois discontinu et interminable, c'est avant tout parce qu'il semble représenter l'état d'esprit de Clamence, dans le même temps qu'il pose le socle fondateur de la trame narrative. Le flot de paroles ne sert pas véritablement à canaliser l'énergie du personnage, mais plutôt à donner une consistance à une immatérialité qu'est cette quête floue d'un héroïsme perdu.

On le voit bien, les multiples exemples rétrospectifs que Clamence expose, qu'il fait littéralement vivre à travers les mots, contribuent progressivement à l'éloigner du cocon clos de la ville, dans le même temps qu'ils fonctionnent comme matérialisation rapiécée de l'héroïsme.

Tout se passe en réalité comme si toutes ces incises narratives rassemblaient peu à peu les différentes facettes, ces si nombreuses visions manquées ou furtives d'un geste noble ou d'un agissement héroïque, pour former une sorte de panorama global mais tragiquement lointain. La recherche de l'héroïsme a bel et bien lieu pour Clamence. Elle se fait cependant au sein d'une sphère immatérielle, totalement feutrée par le langage impuissant. Ce paradoxe, s'il tempère une certaine atmosphère narrative, révèle néanmoins l'absurdité d'un combat passif mué en errance. Là encore, on observe par quels mécanismes, non seulement romanesques, mais aussi sensibles, la tension héroïsme/anti-héroïsme se maintient, faisant ainsi de Clamence un errant au sens physique et métaphysique. Il semblerait que ce positionnement au monde se fasse presque exclusivement par rapport à l'altérité, entité prise dans son ensemble, et qui apporte manifestement au personnage une information sur lui-même, plus précisément sur son rôle.

Surtout, j'avais perfectionné une petite tirade, toujours bien reçue, et que vous applaudirez, j'en suis sûr. L'essentiel de cette tirade tenait dans l'affirmation, douloureuse et résignée, que je n'étais rien, ce n'était pas la peine qu'on s'attachât à moi, ma vie était ailleurs, elle ne passait pas par le bonheur de tous les jours, bonheur que, peut-être, j'eusse préféré à toutes choses, mais voilà, il était trop tard. Sur les raisons de ce retard décisif, je gardais le secret, sachant qu'il est meilleur de coucher avec le mystère. Dans un sens, d'ailleurs, je croyais à ce que je disais, je vivais mon rôle. Il n'est pas étonnant alors que mes partenaires, elles aussi, se missent à brûler les planches. Les plus sensibles de mes amies s'efforçaient de me comprendre et cet effort les menait à de mélancoliques abandons. Les autres, satisfaites de voir que je respectais la règle du jeu et que j'avais la délicatesse de parler avant d'agir, passaient sans attendre aux réalités. J'avais alors gagné, et deux fois, puisque, outre le désir que j'avais d'elles, je satisfaisais l'amour que je me portais, en vérifiant chaque fois mes beaux pouvoirs<sup>247</sup>.

La dualité ne scinde pas ici le personnage, dans la mesure où c'est le choix du comportement qui préside aux actions. En revanche, la question de l'héroïsme appelle une réflexion basée sur l'oscillation des valeurs ; l'expression « beaux pouvoirs » nous mène clairement sur la piste du désir, plus encore, de la volonté de possession et de contrôle. L'équilibre héroïsme/anti-héroïsme semble à ce stade se lire à travers la stratification textuelle de l'extrait.

Dans un premier temps, c'est la quête de l'héroïsme qui gouverne l'ensemble du discours, remuant tout le mécanisme des pensées. Mais il faut dans un second temps considérer l'extrait en surplomb, par le biais d'une sorte de mise en abyme, et entendre les paroles au niveau de la réception : force est de constater qu'elles sonnent tristement comme l'aveu d'un héroïsme du rebours. C'est vraisemblablement l'anti-héroïsme, celui du souterrain, qui se révèle à ce niveau. Le constat de l'échec amoureux, s'il se fait sur le mode de la réminiscence, met tout de même en lumière l'amertume ressentie par Clamence, comme si ce qui avait été perçu jadis comme un geste héroïque (non pas celui qui consiste à tendre une main généreuse à l'altérité, mais bien celui qui réside dans le regard centré de l'altérité envers le personnage) apparaissait, à l'instant de la verbalisation, non seulement comme anti-héroïque, mais comme profondément tragique. En ce sens, l'errance de l'être sillonne indéfiniment entre les pendants extrêmes du rapport à l'héroïsme, non pas réellement par un mouvement constant et clair entre eux, mais par un brouillage manifeste des pistes intérieures de l'homme qui ne cesse de poser sur son existence un regard rétrospectif empli d'une lucidité amère.

---

247. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 66.



Dès lors, la dualité héroïque de Clamence se manifeste dans sa cohérence, justement parce qu'elle ne peut se lire qu'au travers de la stratification du discours. Si le monologue pose les questions liées à l'*ex-sistence*, il soulève aussi la complexité de l'homme dans sa propension à ne se dévoiler que trop tard ou, plus encore, à échapper involontairement à un véritable positionnement sociétal.

*Le Maître de Pétersbourg* pose également la question de la dualité du personnage, oscillant sans cesse entre héroïsme et anti-héroïsme. C'est plus précisément la mutation de l'être qui tente de s'opérer au travers du périple douloureux qui est entrepris au cours du roman. L'impossibilité du changement, de la prise radicale de parti, semble faire foi de l'oscillation sur le plan du statut du personnage. De multiples passages montrent à quel point le Dostoïevski de Coetzee n'émerge jamais vraiment de l'hésitation identitaire dans laquelle il est plongé. Ses rapports avec Anna Sergueïevna attestent de cette oscillation profonde ; le souvenir de Pavel ne se rappelle jamais à lui de la même manière, ramenant à chaque fois avec lui un sentiment différent.

L'identité même du personnage ne peut, à aucun moment, s'ancrer solidement dans une situation bien définie. Aucun rôle n'est jamais joué « jusqu'au bout », aucune place ne semble assez convenir à l'étrange forme de sa personnalité, au charisme évocateur qu'il dégage. Ni véritablement amant, ni véritablement mari, jamais père légitime, ni auteur entièrement reconnu, le Dostoïevski de Coetzee est incontestablement un homme scindé. Nous ne pourrions avancer le terme d'antagoniste. Il semblerait plutôt que ce soit l'incomplétude qui guide et gouverne les pas du personnage : aucun aboutissement ne se concrétise sur le plan romanesque, rien, finalement ne se réalise.

Le parallèle avec *La Chute* est sur ce point intéressant, dans la mesure où l'introspection des personnages, si elle se fait paradoxalement par le biais d'une altérité mouvante ou anonyme, ne révèle en définitive qu'une image grossie de l'être en proie à l'absurdité de son existence. On le voit, le personnage du *Maître de Pétersbourg* n'est en réalité maître de rien. Ce qu'il possède à la toute fin du roman réside justement dans cette prise de conscience vaporeuse et sibylline de son impuissance à trouver une place au sein du monde, et dans cet enfermement laborieux, mais finalement complaisant de l'inexistence.

*He knows what he is doing. At the same time, in this contest of cunning between himself and God, he is out-side himself, perhaps outside his soul. Somewhere he stands and watches while he and God circle each other. And time stands still and watches too. Time is suspended, everything is suspended before the fall. I have lost my place in my soul, he thinks. He picks up his hat and leaves his lodgings. He does not recognize the hat, has no idea whose shoes he is wearing. In fact, he recognizes nothing of himself. If he were to look at a mirror now, he would not be surprised if another face were to loom up, staring back blindly at him<sup>248</sup>.*

L'absurdité de son existence se révèle dans l'*excipit* par ce constat d'un rapport à l'instance divine qui se joue sur le mode de la confrontation : le personnage le dit, il a perdu sa place au sein même de son âme. Tout, semble-il, est affaire de positionnement. L'héroïsme ressenti intérieurement parvient non seulement à s'expulser hors de la sphère de l'être, mais surtout à atteindre une strate autrement supérieure, celle qui rejoindrait presque la configuration moderne du super-héros. La scène imagée de l'encerclement mutuel suppose déjà un héroïsme exacerbé. Pourtant, on voit de quelle manière la chute, ou plus précisément son attente, replonge le personnage et son héroïsme indissocié dans la zone souterraine.

L'équilibre entre héroïsme et anti-héroïsme aboutit très clairement à cette dissolution de l'être, dans la mesure où il révèle un positionnement impossible au sein du cosmos. Le Dostoïevski de Coetzee, s'il est gagné par le sentiment de perdre son identité propre, perd également la notion strictement spatiale de sa place.

C'est vraisemblablement le jeu constant des limites de l'héroïsme qui mène à une errance qui ne semble pas prendre fin, au-delà même de la narration. Cet éclatement des normes se ressent en effet au cours des dernières pages du roman, et reflète dans une certaine mesure l'anarchie incontrôlée qui, trouvant son origine dans l'essence même de l'errant dont le parcours oscille entre héroïsme éclatant et anti-héroïsme secret, dépasse l'enveloppe charnelle pour gagner toute l'atmosphère, dès lors terriblement alourdie. Le néant qui semble recouvrir la scène finale témoigne sorte de l'échec d'une quête liée à l'héroïsme dans le même temps qu'il lève le voile sur l'illisibilité définitive de l'homme

---

248. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 249-250.

« Il sait ce qu'il fait. En même temps, dans ce combat d'ingéniosité entre Dieu et lui, il est hors de lui-même, peut-être hors de son âme. Il est quelque part à observer pendant que Dieu et lui s'encerclent mutuellement. Le temps aussi s'est figé et observe. Le temps est suspendu, tout est suspendu avant la chute. *J'ai perdu ma place dans mon âme*, pense-t-il. Il prend son chapeau et quitte le logement. Il ne reconnaît pas le chapeau, ne sait pas à qui sont les souliers qu'il porte. En fait, il ne reconnaît rien de lui-même. S'il devait maintenant regarder dans un miroir, il ne serait pas surpris de voir un autre visage émerger et lui renvoyer un regard aveugle. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), op. cit., p. 267-268.

face au monde et à son destin. C'est finalement la tension, omniprésente, entre héroïsme et anti-héroïsme qui permet de révéler l'identité du personnage, celle qui ne peut, justement, se décrypter que par l'errance.

Errance même du concept qui la définit et la modèle, elle ne cesse de balancer entre deux idéaux aux antipodes des valeurs morales et existentielles. Entre martyr et malfrat, la place du personnage n'est toujours pas clairement définie ; elle porte néanmoins le sceau de la malédiction ou celui de l'élection, qui, au fond, semblent retrouver en leurs essences respectives une origine commune.

L'idée d'héroïsme de l'ombre, si elle se fonde dès l'abord en amont de la notion même d'oscillation, préfigure cependant le mécanisme autonome et particulier qui est celui de l'évolution romanesque et sociale de nos personnages. Les fonctionnements qui entourent cette propension à l'idéal héroïque empruntent de nombreux chemins en vue d'y parvenir, mais également dans le but de forger une identité spécifique aux errants.

Dès lors, Jim, Clamence, ainsi que le Dostoïevski de Coetzee adoptent et intègrent progressivement tout un arsenal de mécanismes et de réflexes, de postures et de rôles, à la fois foncièrement relié à la survie au sein de sociétés parfois hostiles ou inadéquates, et solidement intrinsèque à la poursuite d'une quête qui se veut d'abord idéologique. Le para-héroïsme, celui qui se construit ainsi au fur et à mesure que progressent les personnages, apparaît véritablement comme un rempart paradoxalement fondé sur une altérité qui, sans cesse, s'oppose.

Nous pourrions y voir là tout le sens de l'oscillation permanente et constitutive des errances soumises à l'étude, puisque de tels mécanismes d'avancement et de défense servent à la fois aux personnages à se murer littéralement dans une sorte de petit *paradeisos* mental, et à dresser un pont vers cette altérité, seule entité par qui viendra la reconnaissance de l'héroïsme.

Face au chaos du monde, à son illisibilité du point de vue des errants, le fonctionnement para-héroïque apparaît comme cohérent, se dressant face à un entrelacement perpétuel et anarchique d'événements, creusant aussi un peu plus le fossé qui sépare l'individualité de la masse, l'anomal de la norme.

Si la ville dans *La Chute* se soumet à un cycle naturel, faisant alterner régime nocturne et diurne, donnant à chaque lieu sa contenance et ses limites, le monde vu par

Clarence semble dissoner en tous points, répondant à son tour par d'autres normes qui sont autant de présages funestes d'un cycle vital détraqué qui trouve son aboutissement dans le huis clos de la chambre.

La focalisation narrative dans *Lord Jim* met puissamment et à de nombreuses reprises l'accent sur une vision propre de l'agencement de la destinée du personnage, faisant volontairement fi du véritable monde, pourtant écrasant par sa masse et son omniprésence.

Si le fossé déjà existant entre l'être et l'altérité se creuse encore plus, il révèle aussi le sens profond de cette figure type d'errant. Ce scindement dostoïevskien, s'il se lit de manière criante à travers la figure phare de Raskolnikov, se retrouve non seulement au sein de multiples œuvres, mais continue de nourrir çà et là fantasmes et créatures fantastiques. Cet héritage diffus, s'il empreinte à l'auteur russe le mystère et la fascination liés à des êtres évanescents, tend indéniablement à s'étendre continuellement jusque dans les stratifications les plus internes de l'inconscient collectif.

Le rapport héroïsme/anti-héroïsme se retrouve au sein même de ce type de personnalité scindée, de façon incontestable ; il apparaît d'autant plus exacerbé au travers de figures emblématiques du scindement. Songeons notamment au *Golem*, dont l'héroïsme peut se lire en rapport au regard de reconnaissance porté sur lui par l'altérité, dont l'anti-héroïsme, force antagoniste et égale, se lit à travers son impuissance à exister véritablement.

« Je n'étais qu'un Golem et tes yeux m'ont vu<sup>249</sup> » : la sentence est révélatrice du paradoxe de l'héroïsme particulier des errants. Elle met en lumière à la fois toute la potentialité de l'être, cette splendeur qui émerge de l'ombre, et la nécessité du rapport au regard de l'autre. Les cas extrêmes du scindement exposent la réalité d'une cohabitation des antagonismes en un seul être et parviennent à caractériser un certain type de personnage. Plus moderne et plus extrême encore, Gollum, figure hybride et inquiétante issu de l'univers de Tolkien, met en évidence l'aspect absolu et destructeur d'un tel scindement. Héroïsme et anti-héroïsme se mêlent pour mieux révéler au grand jour l'épineuse question de la volonté et du *fatum*. Au-delà de la notion de prise de conscience, celle, qui émerge en sourdine, de la révolte, pourrait dans cette mesure s'inscrire dans la configuration évolutive des errants, ramenant de la même manière sur

---

249. Livre des Psaumes 139, 16.

la scène sociale et romanesque toute la puissance de ces êtres dont les anomalies intrinsèques tendent à ériger une nouvelle norme.

### III. ENTRE ERRANCE DE LA TRANSGRESSION ET RACHAT DE LA FAUTE SOCIALE, UN ÉCARTÈLEMENT DES IDÉAUX MODERNES

Les errants de nos œuvres, en ce qu'ils ressemblent de près ou de loin à Raskolnikov, portent en eux les signes manifestes du schisme. Ils se définissent fondamentalement par cette propension à une certaine forme de schizophrénie identitaire, émotionnelle et sociale. Si les paramètres psychologiques sont irrémédiablement convoqués dès lors qu'on évoque ces personnages, c'est qu'ils lèvent en partie le voile sur les fonctionnements complexes qui semblent interagir au sein même de telles entités. Ce qu'il importe dès lors de saisir, c'est bien cette causalité qui unit le fait de l'errance aux mécanismes liés à la faute sociale et, au-delà, à la faute initiale, pour ne pas dire originelle.

Si l'errance peut être perçue comme une conséquence visible de la punition que les êtres semblent s'infliger eux-mêmes, elle soulève cependant deux points essentiels de leur personnalité. Tout d'abord, c'est la conscience exacerbée qui est révélée au travers de cette action mise en route de manière ostentatoire. Mais c'est également le geste qui signe les prémices de la révolte.

On voit en effet de quelle manière les errants de nos textes agissent véritablement et paradoxalement par l'errance, affrontant les obstacles d'une vie dont les paramètres ne cessent de se dresser contre une identité scindée.

Jim, Clamence, le Dostoïevski de Coetzee évoluent entre deux eaux : celle, attendue, de la tentative de rachat social, et celle, souterraine, d'une puissance vectorielle agissant dans l'ombre et signant d'une main nerveuse et enragée les pamphlets d'une révolte contre l'ordre préétabli. Il semblerait que la figure de Raskolnikov ait été, dans une certaine mesure, à l'origine d'un tel schisme, profond, intérieur, complexe. *Crime et châtiment* livre, plus que toute autre œuvre, les extrémités de l'homme, aperçu dans sa faiblesse, admiré dans sa puissance, craint dans sa perversité. Il s'agit là de mettre en évidence tous les paradoxes de l'errance au travers de son déploiement progressif, non seulement sur la scène romanesque, mais aussi et surtout au sein même des intériorités qui reflètent d'une certaine façon les miroirs d'une modernité qui prend appui sur des schèmes ancestraux autant que sur cette âme russe, tour à tour éternelle et évanescence.

## A. ENTRE CULPABILITÉ ET RÉVOLTE : POUR UN HÉROÏSME DU SOUTERRAIN

Les errants oscillent incontestablement entre culpabilité et révolte. Deux sentiments puissants qui laissent à l'impulsion agissante toute la place au sein des textes. Il semble pertinent de voir en quoi ces pôles antagonistes, mais souvent complémentaires, au vu des parcours de nos personnages, interagissent et fondent véritablement en creuset l'identité errante et, plus précisément, la modernité de cette errance tant romanesque que sociale. Il apparaît incontestable que ce soit à l'origine le sentiment de culpabilité, profondément ancré dans les consciences, qui établisse dès l'abord les socles, qu'ils soient solides ou fragiles, de l'avancée de l'errance.

La culpabilité de nos personnages agit avant tout sur leurs actes. Mais elle semble aussi et surtout avoir un puissant impact sur la conscience elle-même, en transcendant notamment les règles du châtement, tel qu'il est représenté par l'homme.

*Coupable devant tous et pour tout*<sup>250</sup> met en évidence tout le panel de nuances liées à la notion même de justice, invitant ainsi à s'interroger sur celle, finalement écrasante, de la culpabilité universelle. On observe chez Dostoïevski une stratification de la culpabilité ; non pas qu'elle soit à proprement parler mise de côté ou sous-estimée, elle relève d'abord, notamment dans *Crime et châtement*, des fonctionnalités les plus profondes d'un inconscient qui se veut en premier lieu collectif avant d'être individuel.

Dans la conception courante, le crime proprement dit, "de sang", se traduit par l'atteinte violente de l'intégrité physique de l'autre, désigné comme la victime. C'est un vol de vie, infraction à l'interdit fondateur de la socialité. Au sens littéral, le crime (*crimen*) signifie l'accusation : c'est ce dont on a lieu d'être accusé. Tel est le lieu du crime : un acte qu'il y a lieu de "pénaliser".

Dans le terme allemand *Verbrecher* qui désigne le criminel et appartient donc à la langue freudienne, on entend l'"action de briser" (*brechen*). Le criminel serait donc le "briseur". Que vient-il briser au juste par son acte ? Le fil de la vie de son prochain et du même coup (mortel) le contrat social. *Verbrechen* signifie le brisement, donc, par contrecoup, l'action contraire au droit, l'agir digne de réprobation ou d'opprobre<sup>251</sup> [...]

La rupture sociale n'est en effet jamais bien loin de l'acte criminel qui, on le voit au sein même d'une sémantique dont les ramifications ne cessent d'interpeller les uns les autres les sens fondateurs d'une société, permet ce glissement significatif. Dans le fond,

---

250. Michel Eltchaninoff, « Coupable devant tous et pour tout. Justice et culpabilité chez Dostoïevski », in *Études*, n° 414, 2011.

251. Paul Laurent Assoun, « L'inconscient du crime, la "criminologie freudienne" », in *Recherches en psychanalyse*, L'Esprit du temps, 2004, p. 49-63.

le briseur qu'est Raskolnikov ne perd jamais le sens initial de son acte : il ouvre la brèche de la scission, telle qu'elle pourrait peut-être apparaître au sein même de sa conscience, telle qu'elle le définit de fait foncièrement. Personnage au caractère aussi trouble que schismatique par excellence, il accomplit ainsi le crime en même temps qu'il appelle irrémédiablement le châtement. Le coup porté est de cette manière aussi double qu'immédiat. Raskolnikov se met donc instantanément hors la loi dès lors qu'il brise le déroulement d'une vie, dressant un parallèle évident entre les thèmes de culpabilité et de révolte.

Il faudrait sans doute chercher à comprendre non seulement les mécanismes qui unissent ces deux axes constitutifs de l'être, mais également à en saisir les liens intrinsèques, ceux qui, inlassablement, font et défont la place sociale et le rôle métaphysique de l'errant dans le cosmos. La mise hors la loi impliquerait, à ce titre, une expulsion totale de l'ensemble des lois sociales, faisant de l'individu qui transgresse l'ordre un errant potentiel.

Culpabilité et révolte se superposent tout au long de *Crime et châtement* autant qu'elles se nourrissent l'une de l'autre. Elles sont à la fois cause et conséquence, l'une impliquant perpétuellement le surgissement de l'autre. Dans *Les Frères Karamazov*, la réflexion livrée sur la révolte est, là encore, intrinsèquement liée à celle de la culpabilité.

Si le droit de pardonner n'existe pas, que devient l'harmonie ? Y a-t-il au monde un être qui ait ce droit ? C'est par amour pour l'humanité que je ne veux pas de cette harmonie. Je préfère garder mes souffrances non rachetées et mes indignations persistances, *même si j'avais tort* ! D'ailleurs, on a surfait cette harmonie ; l'entrée coûte trop cher pour nous. J'aime mieux rendre mon billet d'entrée. En honnête homme, je suis même tenu à le rendre au plus tôt. C'est ce que je fais. Je ne refuse pas d'admettre Dieu, mais très respectueusement, je lui rends mon billet.

- Mais c'est de la révolte, prononça doucement Aliocha, les yeux baissés.

De la révolte ? Je n'aurais pas voulu te voir employer ce mot. Peut-on vivre révolté ? Or, je veux vivre. Réponds-moi franchement. Imagine-toi que les destinées de l'humanité sont entre tes mains, et que pour rendre définitivement les gens heureux, pour leur procurer enfin la paix et le repos, il soit indispensable de mettre à la torture ne fût-ce qu'un seul être, l'enfant qui se frappait la poitrine de son petit poing, et de fonder sur ses larmes le bonheur futur. Consentirais-tu, dans ces conditions, à édifier un pareil bonheur ? Réponds sans mentir<sup>252</sup>.

---

252. Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (trad. H. Mongault, B. de Schloezer), Paris, Gallimard, 1956, p. 266.



Tout le propos réside de fait dans cette question rhétorique. Si culpabilité et révolte se lisent en filigrane de toute action humaine, l'errance correspond dans une certaine mesure à la conséquence matérielle d'une fuite pourtant mal définie. Elle matérialise enfin le désir confus de ne plus être là, tandis qu'elle réveille en l'homme sa capacité à contrer le *fatum*.

Il semble pertinent, face à ce paradoxe cependant fondateur, d'aller puiser aux bornes des mouvements littéraires, à la naissance de la pensée moderne, pour tenter d'y retrouver en sourdine les bruissements d'une errance minutieusement structurée.

### **1. A la source, le nihilisme : pour un nihilisme actif en marche**

Il semble avant tout falloir se pencher sur les sens premiers des termes qui sont mis en parallèle afin de mieux saisir les mécanismes et les fonctionnements qui les animent conjointement.

La *culpa* signifie strictement la faute, véritable faille dans le système, ou anomalie au sein d'une courbe déjà tracée, elle met en évidence ce qui amorce la rupture, qu'elle soit d'ordre social, moral ou éthique.

*Revolvere*, étymologiquement la révolte, annonce ce roulement en arrière impulsé par le refus d'obtempérer à l'ordre établi. On le constate, les notions même de culpabilité et de révolte sont intimement liées. Leur signification au sens large les mènent forcément à l'espace de la rupture.

La question du nihilisme, très présent dans les attitudes romanesques qui nous intéressent ici, vient dès lors ponctuer ce parcours fait de replis stratégiques et de coupures violentes au sein d'une certaine harmonie. Il semblerait pertinent de comprendre ce qui permet à ce même nihilisme, pourtant profondément associé à une passivité qui ne saurait s'accorder ni avec l'idée de faute, originellement subversive, ni avec celle de révolte, d'agir comme révélateur d'une errance qui prend un tout autre sens.

Le terme est introduit par Tourgueniev dans *Père et fils*, faisant dire à Bazarov « Nous n'avons à nous glorifier que de la stérile conscience de comprendre, jusqu'à un certain point, la stérilité de ce qui est<sup>253</sup> ».

L'absurdité de la vie humaine est ainsi érigée en valeur directrice de nombreux textes à portée philosophique ou sociale. Qu'il soit nihilisme résigné ou passif, appelant une véritable « culture de mort » selon le mot de Chesterton, ou nihilisme actif visant à la

---

253. Ivan Tourgueniev, *Pères et fils*, op. cit.

reconstruction sociale par la destruction, le concept appelle à la réflexion et à la connection des notions de culpabilité et de révolte. C'est qu'elles se trouvent unies au sein même de la problématique de la liberté, elle-même reliée à celle du nihilisme. Hegel affirme ainsi que « la liberté universelle ne peut donc produire ni une œuvre positive, ni une opération positive ; il ne lui reste que l'opération négative ; elle est seulement la furie de la destruction<sup>254</sup>. »

Les errants de nos œuvres poussent l'investigation humaine aux limites de ce nihilisme qui semble remplacer le chaos métaphysique par le chaos terrestre.

Déjà dans *Crime et châtiment*, le héros, par son attitude paradoxale vis-à-vis de son propre geste, permet de faire naître un certain aspect d'un nihilisme actif, préparant de ce fait à la révolte. Raskolnikov cherche en quelque sorte à combler l'espace du vide existentiel, du vide humain immense et sans fin, par ce retournement brutal d'une telle situation. Pourtant, Dostoïevski écrit dans ses *Carnets* : « Le nihilisme, c'est la bassesse de la pensée. Le nihiliste, c'est le laquais de la pensée<sup>255</sup>. »

Comment comprendre alors la position d'un Raskolnikov partagé entre le puissant désir d'assumer un acte qu'il juge bénéfique, et sa crainte de la réalité du monde humain et du jugement social ?

Si le trouble demeure, il maintient cependant la tension nécessaire à la tournure errante que prend le roman, au travers de la somme impressionnante de digressions mentales et métaphysiques, où il est état du cheminement extrêmement complexe et dense de la pensée raskolnikovienne.

Cette tension, nous la retrouvons notamment dans ce lien étroit qu'entretient Dostoïevski avec Nietzsche. Souvenons-nous des derniers mots d'*Ecce homo*<sup>256</sup> : « M'a-t-on compris ? Dionysos en face du Crucifié... » Le paradoxe est indissociable de cette présentation qui se veut pourtant révélatrice de l'Homme. Entre les envolées apolliniennes et les poussées dionysiaques, le personnage de Dostoïevski alterne sans cesse pensées constructives et destructives. La révolte, si elle se fonde nécessairement sur la culpabilité, entraîne fatalement un nihilisme actif qui se base fondamentalement sur l'idée même du rien. Entre pôles opposés, entre légende noire et légende dorée de l'homme, Raskolnikov croit à la fois en son élection parmi les vivants et en la perte

---

254. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, t. II, Paris, Aubier, 1977, p. 135.

255. Fédor Dostoïevski, *Carnets de Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1950, p. 899.

256. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Paris, L'Harmattan, 2009.

programmée et inévitable de l'humanité. La tension engendre en creuset ce désir de faire tout avec le rien. Camus, dans *L'Été*, ne dit finalement pas autre chose :

Au plus noir de notre nihilisme, j'ai cherché seulement des raisons de dépasser ce nihilisme.

Et non point d'ailleurs par vertu, ni par une rare élévation de l'âme, mais par fidélité instinctive à une lumière où je suis né et où, depuis des millénaires, les hommes ont appris à saluer la vie jusque dans la souffrance<sup>257</sup>.

Mais Dostoïevski n'érige jamais le nihilisme, qu'elle que soit la forme qu'il prend dans le texte, en valeur sensée et positive. Bien au contraire, le parcours de Raskolnikov apparaît plutôt comme une sorte de parabole de la perte humaine, au moins jusqu'à ce que les épisodes se référant à la résurrection de Lazare soient évoqués. Le personnage est dans une certaine mesure un véritable contre-exemple, sorte de cobaye romanesque d'un nihilisme d'un XIX<sup>e</sup> siècle essoufflé, étouffé et étouffant.

Pour moi, écrit Camus peu avant sa mort, Dostoïevski est d'abord l'écrivain qui, bien avant Nietzsche, a su discerner le nihilisme contemporain, le définir, prédire ses suites, monstrueuses, et tenter d'indiquer les voies du salut. Son sujet principal est ce qu'il appelle lui-même, "l'esprit profond, l'esprit de négation et de mort, l'esprit qui, revendiquant la liberté illimitée du "tout est permis", débouche dans une destruction de tout ou dans la servitude de tous. Son espérance tragique est de guérir l'humiliation par l'humilité et le nihilisme par le renoncement<sup>258</sup>.

Le nihilisme dans *Crime et châtiment* n'atteint pas le but qu'il s'est pourtant fixé. A aucun moment Raskolnikov ne parvient à accéder à cet espace mental où le plein construit par le vide régénère un ordre tout entier.

L'exemple de Napoléon obsède Raskolnikov. Seulement voilà, lui, Raskolnikov, commet un crime métaphysiquement abject. Un crime d'un ordre différent, *un péché envers l'Être*. Raskolnikov refuse de se considérer coupable puis, peu à peu, il s'enfonce dans le désespoir. Il n'est pas maître de son sens moral, il n'est pas un monstre comme Stavroguine [...] Raskolnikov est un nihiliste raté, parmi les intellectuels nihilistes dénoncés par Dostoïevski, le "tout est permis" n'est pas pour lui<sup>259</sup>.

Au travers de notre analyse du nihilisme comme fondement de l'errance, il s'agirait dès lors de montrer de quelle manière le parcours des personnages soumis à l'étude

---

257. Albert Camus, *L'Été*, in *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 865.

258. Peter Dunwoodie, *Une histoire ambivalente, le dialogue Camus-Dostoïevski*, Paris, Librairie Nizet, 1996, p. 23.

259. Sanda Stolojan, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 204.

reflète, de manière chronologique, les différentes étapes d'une telle évolution de pensée. Il faudrait peut-être pour cela partir d'une expression de Camus, citée lors d'un entretien télévisé daté du 28 janvier 1959, à propos de la pièce de théâtre *Les Possédés*, celle, éloquente, de « vide du cœur ».

Les personnages mis en scène par Camus dans la pièce montrent un nihilisme fondamental toujours d'actualité, pleinement ressenti et exprimé au travers de la scène du XX<sup>e</sup> siècle. C'est précisément de cela qu'il est question au sein des parcours de notre corpus. Le vide, à l'origine même de tout, ce *nihil* qui marque de son empreinte la totalité des paysages humains, peut ainsi être appréhendé dans sa dimension purement spatiale ; à savoir, un lieu vierge de tout sentiment, de toute pulsion même de *vie* prêt, en ce sens, à être rempli. Ce cheminement qui doit être accompli pour parvenir à l'emplissage, à l'existence, c'est en quelque sorte le rôle qu'endosse la ramification intérieure, perçue comme souterraine. C'est en ce sens que l'on peut réinterroger la fonction même du nihilisme, son statut de vecteur au travers de nos œuvres contemporaines.

La pièce en trois actes de Camus, *Les Possédés*, montre clairement le passage de la culpabilité à la révolte par le biais du nihilisme : l'espace du vide au cœur est rempli justement par ce mouvement de la pensée qui va du sentiment de culpabilité à celui de la révolte.

- KIRILOV : *dans une exaltation croissante* : "Oui, oui, c'est méprisable. Écoute. Te souviens-tu de ce que le Crucifié a dit au larron qui mourait à sa droite :  
'Aujourd'hui même, tu seras avec moi au paradis.' Le jour s'acheva, ils moururent, et il n'y eut ni paradis, ni résurrection. Et pourtant cet homme était le plus grand de toute la terre. La planète avec tout ce qu'il a dessus n'est que folie sans cet homme. Eh bien ! Si les lois de la nature n'ont même pas épargné un tel homme, si elles l'ont obligé à vivre dans le mensonge et à mourir pour un mensonge, alors toute cette planète n'est qu'un mensonge. A quoi bon vivre alors ? Réponds, si tu es un homme"<sup>260</sup>.

C'est encore l'impuissance, présentée comme inhérente à la nature même, qui induit l'action négative. C'est parce qu'en somme « Dieu est mort » qu'il semble falloir trouver en creuset le moyen de transformer ce vide en un plein. La vie elle-même est niée dans son incapacité à faire émerger quoi que ce soit qui vaille la peine d'être ne serait-ce que nommé. La référence religieuse, si elle impacte puissamment l'extrait dans sa propension, une fois de plus, à la parabole, instaure aussi les bornes des valeurs : le

---

260. Albert Camus, *Les Possédés*, Paris, Gallimard, 1959, p. 233-234.

Bien d'une part, représenté par le Crucifié, le Mal de l'autre, incarné par le larron.

On le voit bien, les limites n'interagissent plus dans une sorte d'opposition active, mais se contentent de cohabiter, pour finalement périr aussi silencieusement l'une que l'autre.

Le nihilisme actif, celui qui agit par essence, se nourrit donc initialement d'un vide perçu comme naturel et irréversible. L'hésitation au sujet de la traduction du titre du roman de Dostoïevski, *Les Possédés*, met par ailleurs en exergue le sens profond d'un tel nihilisme. *Les Démons* (Бесы), titre initial, révèle cette oscillation concernant le choix du terme approprié à la traduction, et fait déjà état de ce doute qui loge en sourdine au creux de l'action qui y est amorcée : des êtres possédés ne sont pas des démons mais le deviennent, à la différence d'authentiques démons qui n'appartiennent quant à eux pas à l'humanité. On comprend déjà la nuance de perception, dans la mesure où c'est bien le parcours nihiliste, l'énergie négative qui est sollicitée et mise en lumière.

Si les chemins empruntés ne font qu'accroître le potentiel néfaste et destructeur de la pensée nihiliste, ils mettent sur le devant de la scène, qu'elle soit romanesque ou théâtrale, leur appartenance, primitive, indiscutable, à l'humanité. La possession devient dans une certaine mesure la marque de la transformation, de l'emprise, de la dénaturation enfin.

Le nihilisme actif n'est que violence puisqu'il ne se crée que sur l'idée d'une négation de l'être. On le voit dans l'extrait, la double répétition de l'adverbe « oui » vient spontanément (l'exaltation croissante mentionnée en didascalie faisant foi) contrer le sort de la négation représentée en partie par la mort du Christ, ce fils de l'Homme. L'humanité se meurt, mais il semble falloir à tout prix renier le néant en se l'appropriant, en lui forgeant peu à peu de nouvelles configurations aux confins de la morale, aux bornes de l'éthique.

Ce n'est plus dès lors cette passivité du nihiliste tel que le décrit Nietzsche qui prévaut:

Nihiliste est l'homme qui juge que le monde tel qu'il est ne devrait pas être, et que le monde tel qu'il devrait être n'existe pas. De ce fait, l'existence (agir, souffrir, vouloir, sentir) n'a aucun sens : de ce fait le pathos du "en vain" est le pathos nihiliste — et une inconséquence du nihiliste<sup>261</sup>.

---

261. Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes*, cité par Christine Daigle, *Le nihilisme est-il un humanisme ? Etudes sur Nietzsche et Sartre*, Québec, Presses de l'université Laval, 2005, p. 186.

Le nihiliste actif semble plutôt saisir les rouages du néant comme une occasion de reconstituer une forme d'énergie vectorielle, puissamment liée au paradoxe humain et aux repères qu'il a, de tout temps, tenté de placer. « Que signifie le nihilisme ? Que les plus hautes valeurs se dévalorisent<sup>262</sup>. » C'est plutôt sous cet angle qu'il convient d'appréhender le nihilisme qui est mis en marche au sein de nos œuvres.

Celui de *Crime et châtiment* se déroule et s'interroge lui-même tout au long du roman, au sein de la conscience perpétuellement traquée de Raskolnikov. Les valeurs morales, si elles ne chutent pas véritablement, se voient inversées à l'intérieur même de leurs rôles sociaux respectifs. L'idée de crime n'est pas au fond dévalorisée, reléguée à un rang mineur ou négligée (le moule social étant, de toute façon, là pour lui rendre toute son importance) ; elle apparaît pourtant revalorisée sur un tout autre plan. Le nihilisme de *Crime et châtiment* modifie l'espace même de la morale, en redéfinissant ses bornes et ses configurations les plus internes. Le crime est dès lors montré sous un jour moins individuel, axant dans le même temps la vision d'une humanité dans son entièreté, faisant la lumière sur une certaine ligne de conduite qui inclurait tous les maillons d'une justice humaine, ne laissant de côté aucune destinée, pas même la plus minuscule d'entre elles.

C'est ainsi que la culpabilité est changée en révolte au sein même du processus nihiliste. La conscience errante du personnage se trouve être particulièrement propice à ce type de mouvement intérieur. On le voit bien, les pensées vagabondes de Raskolnikov permettent le flot des digressions qui mène, progressivement et au fil de métaphores et de paraboles, à cette transformation où la limite entre ressenti intime (la culpabilité, la conscience même de la faute) et répercussion externe (la naissance d'une révolte) ne s'équivalent plus. L'auto-flagellation laissant la place à une volonté dissidente de s'exclure des lois d'une société, l'on peut dire que la transformation est en partie due au caractère errant de la pensée raskolnikovienne et à sa propension à l'évasion.

*Lord Jim* met en scène un nihilisme qui permet d'accéder à une forme de rachat de la faute. On le voit clairement au travers de la pensée du personnage de Conrad, c'est principalement la rêverie, ramifiée à l'extrême au sein de la conscience individuelle, qui amorce progressivement ce parcours qui prend une forme effective par la suite. L'on

---

262. *Ibid.*

assiste en effet à ce long cheminement interne, voire intériorisé, qui construit en sourdine l'aboutissement du roman. C'est en quelque sorte encore la transformation d'un sentiment en action qui est mise activement en marche. On le perçoit dès l'abord, Jim se caractérise fondamentalement par cette volonté, puissante, presque agressive (la description physique de l'*incipit* révèle déjà la détermination intense qui émane du personnage) de changement radical. La métamorphose qui s'opère tout au long de l'œuvre fait ainsi de cette apparente passivité une réelle force active. Les digressions intérieures, le flot de conscience, tous les signes en somme d'une réflexion tournée vers l'intérieur, ne servent en définitive qu'à préparer, véritable ciment de pensée, l'action à venir.

*The third was an upstanding, broad-shouldered youth, with his hands in his pockets, turning his back on the other two who appeared to be talking together earnestly. He stared across the empty Esplanade. A ramshackle gharry, all dust and venetian blinds, pulled up short opposite the group, and the driver, throwing up his right foot over his knee, gave himself up to the critical examination of his toes. The young chap, making no movement, not even stirring his head, just stared into the sunshine. This was my first view of Jim<sup>263</sup>.*

L'agitation autour de Jim ne semble guère l'affecter. Sa posture droite et fixe, si elle interpelle Marlow, jette dans le même temps l'ombre du doute sur celui-ci.

*[...] and, looking at him, knowing all he knew and a little more too, I was as angry as though I had detected him trying to get something out of me by false pretences. He had no business to look so sound. I thought to myself – well, if this sort can go wrong like that... and I felt as though I could fling down my hat and dance on it for sheer mortification[...]<sup>264</sup>*

On voit d'ores et déjà comment son apparente apathie provoque une réaction violente vis-à-vis de lui. L'envie soudaine qu'a Marlow de jeter à terre sa casquette montre cette

---

263. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 36.

« Le troisième était un jeune homme bien droit et à larges épaules ; les mains dans les poches, il tournait le dos aux deux autres qui semblaient avoir ensemble une grave conversation. Lui regardait fixement de l'autre côté de l'Esplanade déserte. Un gharry délabré, tout poussière et stores vénitiens, vint brusquement se ranger en face du groupe, et le cocher, jetant le pied droit par-dessus le genou, s'absorba dans l'examen critique de ses orteils. Le jeune gars, sans faire un mouvement, sans même bouger la tête, continua simplement à regarder fixement au loin la lumière du soleil. Ce fut ma première vision de Jim. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 58.

264. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 36. « [...] et en le regardant, moi qui savais tout ce qu'il savait et même un peu plus, je me sentis aussi en colère que si je l'avais surpris en train d'essayer de m'escroquer quelque chose par des moyens frauduleux. Il n'avait pas le droit d'avoir l'air si sain. Je pensai en moi-même – eh bien, si un garçon comme ça peut tourner mal de la sorte... – et j'eus l'impression que j'aurais pu, par simple vexation, jeter ma casquette par terre et la piétiner [...] » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 58.

inadéquation de Jim. Le paradoxe est ainsi tel que, l'espèce de neutralité à toute épreuve, qu'il dégage pourtant, ne manque pas d'engendrer une énergie contraire chez Marlow. La colère que l'on devine naissante chez lui annonce à quel point la posture désinvolte de Jim est porteuse d'une détermination extrême. Plus encore, elle semble amorcer la manière dont la construction nihiliste opère afin de mettre en œuvre sa projection active : c'est le décalage affiché délibérément, la prise de distance abrupte par rapport à la situation, qui lance les premières pistes d'un nihilisme constructif. Marlow le dit clairement un peu plus loin dans le texte :

*And note, I did not care a rap about the behaviour of the other two. Their persons somehow fitted the tale that was public property, and was going to be the subject of an official inquiry<sup>265</sup>.*

L'interpellation met l'accent sur l'importance du rôle social de Jim, dans le même temps qu'elle relègue celui des deux autres hommes à une place minime. L'affirmation est lapidaire, mettant du même coup en lumière ce décalage qui avait saisi Marlow. Il convient également de noter que la traduction française de l'extrait propose, au lieu de « leurs personnes », le singulier « leur personne », ce qui laisse à penser que les hommes qui accompagnent Jim lors de cet épisode perdent, face à l'aura saisissante d'un être aussi décalé, leur propre individualité, cette singularité qui ne semble jamais faire défaut au personnage principal du texte.

Jim ne se trouve pas, d'une certaine manière, sur le même plan situationnel que les autres. Il correspond en tout point à la définition nietzschéenne du nihiliste. Il y a comme une sorte de superposition de mondes aux bornes et aux limites différentes, aux aspirations divergentes. On le voit, Jim n'existe pas dans le même univers que ceux qui attendent avec impatience et crainte l'épisode à venir du jugement.

C'est ainsi que la faute strictement sociale, en l'occurrence, celle de l'abandon du navire, glisse vers une autre sphère, celle, moins sensible au strict sens du terme, de l'idée. Si valeurs et idées peuvent en un sens se rapprocher, puisqu'elles font appel à des aspirations moins matérielles, elles concourent néanmoins ensemble vers un vecteur commun qui mène nécessairement à l'action.

Cette « inversion » des valeurs manifestées par la posture sociale de Jim met en

---

265. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 36. « Et remarquez-le bien, je me moquais comme de l'an quarante de la conduite des deux autres. Leur personne, d'une certaine manière, allait bien avec l'histoire qui défrayait la chronique, et qui allait faire l'objet d'une enquête officielle. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 59.



évidence l'existence d'un puissant pôle nihiliste. S'il est décelé dès l'abord par Marlow, il augure ce mécanisme si singulier qui prend source aux tréfonds de l'âme pour rejaillir avec fougue et violence sur une réalité jusque-là finalement inerte.

La révolte engendrée par le nihilisme constitutif de Jim s'en trouve dès lors décuplée, puisqu'elle semble se nourrir de l'énergie même de la culpabilité. On voit bien comment *Lord Jim* brandit autant qu'il dévoile les différentes étapes d'un nihilisme actif, sans doute accéléré par la propension à l'errance d'un personnage toujours en oscillation entre les eaux du sensible et du métaphysique, du terrain et du souterrain, du dedans et du dehors. Le personnage errant du texte se saisit d'un vide existentiel causé par une faute, originelle, pour en faire un véritable moteur générateur d'action.

Le nihilisme conradien dans *Lord Jim* s'exprime cependant dans toute sa splendeur ambiguë, laissant le personnage vaciller au gré des vagues que plante inlassablement le décor du roman. Non plus livré à l'état brut, voire presque manichéen comme dans *Crime et châtiment*, l'idée même d'un nihilisme fondateur se voit présentée dans une de ses formes atrophiées, quelque peu vidée de son sens le plus radical.

Ambiguïté de l'éternel retour, point culminant de l'ambiguïté tragique : d'un côté, c'est l'effroi du nihilisme dans une histoire à ce point vidée d'âme qu'elle n'avance plus et qu'elle rejoint la nature dans son inhumanité brute ; d'un autre, c'est la victoire surhumaine du oui total au monde, du destin accepté et par-là fixé dans la lumière de midi, c'est la damnation retournée en résurrection indéfiniment jaillissante<sup>266</sup>.

L'oscillation est constante ; elle demeure ce point d'ancrage nécessaire à cette espèce d'autarcie dans laquelle demeure Jim. Son nihilisme initial n'est en réalité fondateur qu'à partir du moment où il parvient à s'en servir comme point de chute, comme point de retour vers une réalité où l'effectivité ne peut correspondre aux aspirations de l'être profond.

Jim est l'emblème de cette contradiction entre désir et réalité, héroïsme et lâcheté, le statut d'objet et celui de sujet... Ombre et lumière se côtoient sans cependant s'annuler l'une l'autre. Le nihilisme s'esquisse mais uniquement à demi-mots. C'est par le miracle de l'écriture que l'alchimie a lieu, donnant naissance à une pierre précieuse à double facette :

---

266. Bernard, Stéphanie, « Thomas Hardy et Joseph Conrad, le tragique de l'ombre », in *L'Epoque conradienne*, vol. 31, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 24.

*"I have come to look at Lord Jim as such a sublime gem and elusive planet – except that it is not bathed in light but in darkness<sup>267</sup>."*

Ce flottement permanent, s'il est caractéristique du mouvement de l'errance, celui qui se joue aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, maintient Jim dans un nihilisme à la fois fondateur et destructeur. Les nombreuses références au cycle sempiternel ramène presque dangereusement cette idée angoissante et primitive du néant infini.

*Lord Jim is like a dictionary in which the entry under one word refers the reader to another word which refers him to another and then back to the first word again, in an endless circling. Marlow sitting in his hotel room carelessly writing letters by the light of a single candle while Jim struggles with his conscience and the thunderstorm prepares in the darkness outside may be taken as an emblem of literature as Conrad sees it. A work of literature is for him in a paradoxical relation to a nonverbal reality it seeks both to uncover and to evade in the creation of its own exclusively verbal realm<sup>268</sup>.*

Bernard met au cours de son analyse l'accent sur l'aspect tragique du mouvement, non pas parce qu'il n'a pas de fin, mais bien parce qu'il ne parvient jamais véritablement à se réaliser :

Ce retour au signifiant premier met en lumière le rôle de la répétition dans l'univers tragique du roman. L'expression "*endless circling*" tend, dans un tel cadre, à soulever le thème de l'éternel retour, indissociable du tragique dans la philosophie nietzschéenne<sup>269</sup>.

C'est ici l'impuissance définitive à se réaliser qui prime. L'appel irrésistible des tréfonds rivalise de puissance avec le désir, savamment construit par ces multiples ramifications de la pensée errante, vagabonde.

On voit comment l'errance typique du personnage agit comme support d'un nihilisme qui permet la construction d'une énergie d'action. C'est encore Dionysos face au Crucifié qui illustre, mieux que toute autre vision symbolique, la position nihiliste d'un Jim aux idéaux écartelés.

La passivité ne l'emporte qu'en apparence sur le désir de rachat social, la volonté l'emportant de fait sur la lâcheté qui initie la faute. C'est cependant ce nihilisme

---

267. Paccaud-Huguet, « The sublime object in Lord Jim », in *L'Époque conradienne*, vol. 30, 2004, p. 169.

268. Joseph Hillis Miller, *Fiction and repetition*, in *Seven english novels*, Oxford, Basil Blackwell, 1982, p. 39.

269. Stéphanie Bernard, *De Thomas Hardy à Joseph Conrad : vers une écriture de la modernité*, Thèse de Doctorat sous la direction de Josiane Paccaud-Huguet, Université Lyon II, 2004, p. 21.

originel, enfoui dans une conscience abyssale – Conrad nous montre avec brio l'étendue de la complexité mentale de ces personnages – qui lance, nourri d'innombrables lectures et de multiples topos littéraires ou artistiques, les pistes d'un héroïsme qui naît des cendres d'un chaos.

*La Chute* met en scène une certaine vision du nihilisme. Plus précisément, il semblerait que Camus ait cherché, au travers de ce texte qui narre le parcours d'un homme que tout destinait *a priori* à la gloire, à montrer l'évolution d'une vie rongée par le nihilisme du siècle, celui qui, ambiant, répand partout les laides et mornes traînées d'une suie pessimiste. Le cheminement adopté dans le texte suit cependant un mouvement inverse que celui mis en marche dans *Crime et châtiment* : il s'agit en effet d'un nihilisme qui prend comme point de départ l'extérieur pour rejoindre progressivement le plus profond de l'être, jusqu'à l'anéantissement. *Les Possédés*, du même auteur, par le biais de l'adaptation théâtrale, mime jusqu'à l'extrême cette caractérisation très dostoïevskienne, profondément liée à cette intériorisation continue et progressive des flux extérieurs.

*La Chute* met ainsi « en scène » cette expérimentation d'un nihilisme personnel. Jean-Baptiste « clamant dans le désert » présente à son interlocuteur les rouages de ce parcours, dans le même temps qu'il expose les étapes d'une vie marquée par un profond recul sur les choses et les êtres.

Le nihilisme expérimenté par le personnage met néanmoins en branle un mécanisme réactif dès lors qu'il s'agit d'obtenir, d'une manière ou d'une autre, un avis arrêté sur le sens de l'existence. Si, comme le dit Camus lui-même, « la bouche du néant n'est pas forcément menaçante ni cruelle : elle engendre l'événement fondateur permettant l'émergence du nouveau », il faut bien alors que cette béance, largement évoquée dans *La Chute*, puisse permettre le rebondissement existentiel du personnage. Ce nihilisme-là, s'il est omniprésent par essence dans le texte – notons le retour constant vers un passé révolu, le cycle interminable des encerclements perpétuels de la ville, l'enchaînement sans fin des phrases, la logorrhée intarissable de Clamence – engendre effectivement le dépassement. Le fait même de se livrer, de verbaliser sans censure les étapes les plus intimes de son parcours, annonce déjà la visée réflexive d'un tel type de nihilisme. Il faut tout d'abord trouver, semble dire Clamence, l'origine du mal pour en définir les perspectives nihilistes.

Supposons que j'aie accepté de défendre quelque citoyen attendrissant, meurtrier par jalousie. Considérez, dirais-je, messieurs les jurés, ce qu'il y a de véniel à se fâcher, lorsqu'on voit sa bonté naturelle mise à l'épreuve par la malignité du sexe. N'est-il pas plus grave au contraire de se trouver de ce côté-ci de la barre, sur mon propre banc, sans avoir jamais été bon, ni souffert d'être dupe. Je suis libre, soustrait à vos rigueurs, et qui suis-je pourtant ? Un citoyen-soleil quant à l'orgueil, un bouc de luxure, un pharaon dans la colère, un roi de paresse. Je n'ai tué personne ? Pas encore sans doute ! Mais n'ai-je pas laissé mourir de méritantes créatures<sup>270</sup> ?

L'épisode met en scène le personnage se souvenant des mots qu'il avait jadis prononcés en présence de jeunes avocats stagiaires. La proximité entre la parole et la mise en scène effective, présentant presque *in medias res* Clamence plaidant face aux jurés, confère à l'extrait une immédiateté qu'il faudrait sans doute appréhender non pas comme telle, mais plutôt comme une résultante de ce retour cyclique et lassant des événements du quotidien et de son absurdité. On le voit, toutes les anecdotes citées dans le texte participent de cette espèce de régression mémorielle, où le personnage ne cesse de revenir vers un ailleurs passé, pour chercher au fond à comprendre la logique du déroulement de l'existence. La référence claire à la justice et au jugement humain, si elle est manifeste dans l'extrait, met en lumière cette inversion des valeurs caractéristique du nihilisme, où celui qui juge n'est pas forcément moins coupable que celui qui est jugé. Ce sont en réalité les fondements de la conception même des valeurs intrinsèques à l'homme qui, le temps d'une exclamation, vacillent.

Cette inversion des valeurs, ce décalage de la réflexion objective, ne semblent annoncer dans *La Chute* que les prémices d'un nihilisme actif, dans la mesure où celui-ci se greffe sur le constat d'une existence sans véritable but. On le sait, Clamence ne cesse de mentir, de réinventer, aussi bien à Paris qu'à Amsterdam, de nouveaux fragments d'une vie dissolue et amoralisée.

C'est avant tout le refus d'une culpabilité pourtant bien présente, qui ouvre timidement la voie à un nihilisme générateur de révolte.

[...] la révolte dégradée peut déboucher sur le sarcasme nihiliste. Camus dénonce, autant que "la logique de la destruction", la pose de protestataires qu'adoptent "les artistes de la faim" de la littérature contemporaine. Le métier de juge-pénitent qu'exerce Jean-Baptiste Clamence, le personnage discoureur de *La Chute*, conduit le révolté à la dérision ultime. L'enfer, pour ce héros du cabotinage dénigrant, ne se situe pas dans l'au-delà : c'est le monde même dans lequel vit Clamence, au milieu des douze canaux circulaires d'Amsterdam, décor dantesque où il accomplit en ricanant sa prosaïque damnation moderne<sup>271</sup>.

270. Albert Camus, *La Chute*, op.cit, p. 50.

271. Claude Vigée, *Rêver d'écrire le temps, de la forme à l'informe*, Paris, Orizons, 2011, p. 336.

C'est parce qu'il doit foncièrement appliquer des lois qu'il ne considère pas comme bonnes, que le personnage de *La Chute* sombre dans un nihilisme lié à la révolte. Cette posture rejoint celle que dresse Nietzsche dans sa définition du nihiliste. Principalement, c'est clairement l'inadéquation de l'homme et du monde qui est mise en cause. Clamence, usé d'avoir pris et repris, inlassablement, la forme inclinée et fallacieuse des stratifications sociales, entend, par un discours qui fait fi des normes spatio-temporelles, réhabiliter un certain ordre primitif au travers du désordre même de sa propre pensée, socialement pervertie. Car ce sont en effet les bornes humaines qui semblent le conduire à un tel décalage : le texte met en exergue le rapport à l'altérité sous un jour ostensiblement péjoratif, tous les liens humains se trouvent profondément biaisés, intéressés, voire, pour la plupart du temps, surfaits. L'authenticité de « l'honnête homme », dont il est pourtant souvent question dans le texte, est clairement reconsidérée. Les règles sociales, si elles pervertissent profondément le cœur de l'homme, parviennent de plus à en modifier les valeurs les plus profondes. On voit dans *La Chute* comment le personnage se trouve malgré lui intégré à un système qui, comme les canaux de la ville de son exil, ne cessent d'encercler la conscience humaine.

Juge de son métier, il fait penser, en réalité, au père de Tarrou, dans *La Peste* [...], qui est, pour Tarrou lui-même, un porteur de peste qui s'ignore... "Les juges punissaient, les accusés expiaient et moi, libre de tout devoir, soustrait au jugement comme à la sanction, je régnais, librement, dans une lumière édenique." (*La Chute*, p. 27) Bref, "Je ne m'ennuyais pas, puisque je régnais" (p. 36). Mais sa propre injustice le condamne, puisqu'il est en défaut, sur le Pont-des-Arts, laissant une jeune femme se jeter dans la Seine. "Quelques mots suffiront pour retracer ma découverte essentielle." (p. 60) celle de sa propre lâcheté (p. 61) qui le condamne à se propres yeux... L'honnête homme est "nu": "Pour que la statue soit nue, les beaux discours doivent s'envoler"<sup>272</sup>.

Le nihilisme le plus présent dans *La Chute* demeure incontestablement celui qui met en évidence la constance d'un supplice social : le recommencement est ainsi synonyme de châtimement, puisqu'il ne cesse d'engendrer des conséquences identiques. Il est également le vecteur de volonté chez le personnage, dans la mesure où il endosse presque naturellement le rôle de moteur d'action, ou plutôt d'activité. Clamence cesse d'agir (entendons par cela les agissements les plus minimes, ceux, banals du quotidien) dès lors qu'il prend conscience de l'éternel recommencement, dès lors que, depuis

---

272. Frédéric Le Dain, « Avatars de l'honnête homme au XX<sup>e</sup> siècle. Essai de relecture des romans d'Albert Camus, *L'Étranger*, *La Peste*, *La Chute* », in *Temporel*, 2009, p. 60.

longtemps déjà désabusé, il ressent au plus profond de son âme l'étendue infinie de l'absurdité.

Je règne enfin, mais pour toujours. J'ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper et d'où je peux juger tout le monde. Parfois, de loin en loin, quand la nuit est vraiment belle, j'entends un rire lointain, je doute à nouveau. Mais, vite, j'accable toutes choses, créatures et création, sous le poids de ma propre infirmité, et me voilà requinqué<sup>273</sup>.

Là encore, l'autarcie avérée du personnage est nécessaire à sa survie dans un monde qu'il juge mauvais. La remémoration de l'imperfection sociale, plutôt qu'humaine (notons la référence à ce rire lointain, peut-être perçu comme un ricanement, indiquant déjà le jugement social grimé sous les traits du grimaçant sourire) vient rompre cette fausse harmonie. Il faut alors réactiver le schéma de l'accablement mutuel et perpétuel, celui, en somme, de la faute originelle sans cesse régénérée, afin de retrouver pour un temps un équilibre factice.

Le nihilisme de *La Chute* se fonde principalement sur une complicité tacite entre les hommes dits modernes: le roman dénonce, à bien des égards, les écarts, conscients ou non, d'une société en rupture avec les bases fragiles du lien humain. L'appel du vide comme socle de construction sociale est à la fois présenté et dénoncé dans le texte, au travers de l'exemple d'une vie, érigée en parabole quasi-biblique si l'on en juge par le prénom éloquent du personnage. Le nihilisme que Camus fait progresser l'homme sur le chemin de l'artifice, le dévoyant au fil des jours, le menant finalement à une perte orchestrée avec autant de cynisme qu'elle est sciemment évitée de justesse tout au long du parcours. Ce « vide du cœur », ce désabusement placide de l'homme le prive de toute forme d'humanisme tandis qu'il le maintient avec une délectation toute sadique dans une forme de culpabilité entêtante.

L'équilibre factice de l'homme entre culpabilité et révolte finit, comme semble le montrer le récit de Camus, par vaciller une bonne fois pour toutes. La chute de Clamence est en ce point proportionnelle à son désir de se hisser « au sommet ». A ce titre, le nihilisme du texte met l'accent sur les variations vertigineuses et presque insensées par lesquelles passe l'homme moderne, au détour d'errances où gloire et misère de l'âme s'entremêlent.

---

273. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 148.

*Le Maître de Pétersbourg* se rapproche en de nombreux points de *La Chute*, dans la mesure où le texte de Coetzee met en scène cette tentative de révolte avortée. La culpabilité du personnage, si elle ne cesse de le hanter tout au long de son périple intérieur, prend définitivement le dessus à la fin du texte. Dévorante, elle semble annihiler toute forme de velléité d'une existence harmonieuse. L'on peut appréhender le nihilisme présent dans le roman dans sa propension phagocytaire, présentée souvent sous forme de pulsion dévastatrice, comme dans *Crime et châtiment*. Le parallèle se dresse ainsi d'une manière relativement évidente.

Comme chez Camus, le personnage du *Maître de Pétersbourg* perçoit la vie comme absurde. Son « exil » ponctuel dans la ville où Pavel a trouvé la mort vient dresser le décor de cette recherche effrénée d'une paix intérieure. Cependant, elle ne passerait dans l'absolu que par une remise en question profonde et complexe des éléments constitutifs d'un dehors dont les règles et les normes ne sont pas maîtrisées.

Netchaïev est évidemment, plus que tout autre personnage, profondément nihiliste. La lutte du Dostoïevski du texte est donc à l'origine orientée contre ce courant, présentée véritablement comme force destructrice, pourtant grimée sous les traits enjôleurs d'une certaine justice sociale.

On le voit plus précisément lors du face-à-face qui oppose les deux personnages, la lutte se transforme peu à peu en résistance, tant le nihilisme théorisé, construit, argumenté de Netchaïev prend le dessus. Le roman montre en quelque sorte de quelle façon la marche active et assurée de la destruction sous couvert de justice, gagne progressivement non seulement les terrains défensifs de la pensée, mais aussi, finalement, les cœurs.

Le Dostoïevski de Coetzee est en somme un Raskolnikov qui lutte pour ne pas l'être. Cette lutte est, en définitive, vaine, comme en atteste le dernier chapitre, désabusé, vidé de toute forme de résistance. Mais la dimension personnelle, identitaire, subsiste. C'est malgré tout la fin d'une espérance qui se lit au travers de cette sorte d'anti-quête qui se joue sur la scène intime. En ce sens, la perception moderne du nihilisme est nettement entrevue lorsque l'on considère la posture finale du personnage :

Le nihilisme signifiait tout à l'heure: la négation de la vie au nom des valeurs supérieures. Et maintenant : négation de ces valeurs supérieures, remplacement par des valeurs humaines, trop humaines (la morale remplace la religion, le progrès, l'histoire, remplacent les valeurs divines)<sup>274</sup>.

---

274. Gilles Deleuze, « Nihilisme », in Alain Montoux, *Le dictionnaire des organisations*, Paris, Publibook, 2012, p. 442.

Le goût de fiel est, à cet égard, symptomatique de ce déplacement, pour ne pas dire ce dépassement, d'un nihilisme autrement moderne : la perception sensitive atteste en un sens d'un ressenti intra-physique, profondément vécu par les sens. Le personnage ingère d'une certaine manière ce *nihil* qui est bien, selon Deleuze, non pas à proprement parler un « non-être », mais « une valeur de néant<sup>275</sup> ». Cette même valeur, par le biais d'un tel transfert, vaut pour toutes les autres. Elle devient, de manière tout à fait éloquente à la fin du texte de Coetzee, la valeur suprême.

*Le Maître de Pétersbourg* est l'œuvre de notre corpus qui se situe à l'orée d'un siècle nouveau. Celle qui, temporellement, se trouve être la plus éloignée de Dostoïevski. Il y a pourtant comme une sorte de retour cyclique orchestré, savamment déployé au travers des lignes de l'auteur sud-africain.

Raskolnikov n'est en effet pas loin, au regard de ces systèmes de valeurs violemment ébranlés. Mais à l'inverse du personnage de *Crime et châtiment*, celui du *Maître de Pétersbourg* se voit enfermé dans un cocon où le néant apparaît être la seule véritable réponse à l'absurdité de la vie. L'homme « a perdu sa place dans son âme », et ne peut ainsi se résoudre à vivre autrement que dans le cadre chaotique et insensé de la perdition existentielle. Cette dépossession semble toutefois vécue dans un apaisement singulier, que l'on rapprocherait volontiers de la célèbre comparaison de Schopenhauer :

La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui ; ce sont là les deux éléments dont elle est faite, en somme. De là ce fait bien significatif par son étrangeté même : les hommes ayant placé toutes les douleurs, toutes les souffrances dans l'enfer, pour remplir le ciel n'ont plus trouvé que l'ennui<sup>276</sup>.

La définition du nihilisme de Deleuze prendrait tout son sens au sein même de la posture désabusée du Dostoïevski de Coetzee : les valeurs supérieures seraient dépassées par les valeurs humaines, pour être enfin reléguées au désintéressement total d'une intériorité vidée de son contenu signifiant. Les deux pôles, dans leur visée la plus manichéenne, ne s'opposent pourtant même plus : le Bien et le Mal ont progressivement été remplacés par la souffrance et l'ennui. Le personnage du *Maître de Pétersbourg* apparaît comme la figure d'un processus terminé. Tous les ressorts du nihilisme actif, de

---

275. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 169.

276. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris, P.U.F., 2004, p. 326.



celui qui engendre paradoxalement le trop-plein par la force d'une croyance en le vide, sont ici présentés en fin de parcours.

Le personnage de Coetzee, figurant, ironie du sort, Dostoïevski lui-même, revient au point de départ. Il incarne en réalité la définition ultime du nihilisme : celle qui érige les valeurs supérieures au statut du néant. Le bien et le mal ne sont que le réel reflet de la souffrance et de l'ennui. Il n'existe plus, en somme, de véritables valeurs supérieures dans l'espace sans horizon, qui s'étend face au personnage : c'est, encore et toujours, le cercle infini d'un système qui se répète inlassablement :

*Now God must speak. Now God dare no longer remain silent. To corrupt a child is to force God. The device he had made arches and springs shut like a trap, a trap to catch God. He knows what he is doing. At the same time, in this contest of cunning between himself and God, he is outside himself, perhaps outside his soul. Somewhere he stands and watches while he and God circle each other<sup>277</sup>.*

Si le divin est convoqué, c'est parce qu'il représente la justice absolue. Son mutisme est mis en lumière au bout d'un parcours, comme pour signifier l'aboutissement qui permet d'accéder au néant. Mais le face-à-face blasphématoire qu'est la dernière image du texte fait aussi l'aveu de la défaite même du nihilisme. « Si Dieu n'existe pas, alors tout est permis » faisait dire Dostoïevski à l'un de ses personnages. Ici, les lois transgressées ne suffisent pas à trouver le sens de l'existence. La loi suprême elle-même est définitivement perdue.

*Le Maître de Pétersbourg* apparaît ainsi, non plus comme dénonciation du nihilisme, mais comme constat de l'aboutissement de celui-ci. Sa trajectoire arrive en fin de parcours, comme essoufflée par tant de modifications, tant de variantes, pour s'échouer dans une lassitude éloquente. Le fiel a remplacé la parole, véhément, convaincant. Le statisme a remplacé le mouvement de l'errance, ramifié, diffus, énergique. Le roman montre en somme le tour complet effectué par le nihilisme, livrant dans le même temps le personnage principal au dévorement du néant.

Le nihilisme de l'errance court à travers les textes du corpus, de Dostoïevski à Coetzee. Nos œuvres mettent en évidence des parcours qui demeurent, de leur début à

---

277. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 249.

« Maintenant, Dieu doit parler, maintenant Dieu n'osera plus garder le silence. Corrompre un enfant, c'est forcer Dieu. Le dispositif qu'il a confectionné s'articule et se déclenche comme un piège : c'est un piège à Dieu. Il sait ce qu'il fait. En même temps, dans ce combat d'ingéniosité entre Dieu et lui, il est hors de lui-même, peut-être hors de son âme. Il est quelque part à observer pendant que Dieu et lui s'encerclent mutuellement. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 267-268.

leur fin, profondément marqués par ce courant, littéraire, mais avant tout philosophique. Les personnages, s'ils empruntent le chemin de l'errance, suivent en filigrane celui d'un nihilisme caractéristique d'un siècle paradoxal, enclin à toute forme d'antagonisme, sujet à toute espèce d'opposition.

Mais le nihilisme actif est déjà un indice du lien qui semble unir révolte et culpabilité. La mise en marche d'un tel mécanisme amorce d'ores et déjà le rapport logique qui existe entre les deux notions, pourtant en apparence éloignées. On comprend comment les pulsions destructrices de Raskolnikov sont étroitement liées à son acceptation même de la faute sociale, et comment le schème de la répétition se démultiplie de cette manière. On saisit aussi l'impact du nihilisme sur l'errance des personnages de notre corpus : avec eux, il change, s'adapte aux contextes et aux époques, faisant déplacer les valeurs régissant le monde en fonction des cadres donnés à voir.

C'est ainsi qu'il conduit Jim, au détour de ses propres errances mentales, à l'abandon de tout espoir, et Clamence au lâcher prise non plus, cette fois-ci, involontaire, mais bel et bien conscient. Quant au personnage de Coetzee, il vient clore le cycle nihiliste, offrant au lecteur les stigmates éclatants d'une apathie désemparée, dont on ne sait si elle relève de l'anesthésie morale ou de la mélancolie profonde.

Le nihilisme semble siéger à la source de toute errance impliquant un enjeu social, dans la mesure où il vient construire une réelle tension entre cause et conséquence, faute et rachat de celle-ci. Apportant une force supplémentaire et non négligeable à l'équilibre Bien-Mal, il tempère, au-delà de ses propres variations, le déroulement des événements. Le nihilisme déjoue la logique du *fatum* en imposant à l'Homme l'idée même de prise de position et, partant, de prise de risque. La perméabilité des valeurs nihilistes offre dans cette mesure aux personnages la possibilité de transfert. Culpabilité et révolte apparaissent dès lors, non pas comme les points d'ancrages chronologiques d'une action donnée, mais comme les deux valeurs qui représentent en un sens l'évolution morale de l'Homme, le basculement de sa pensée, le chavirement toujours inattendu de son âme.

L'errance, si elle demeure le lieu de la transformation humaine, invite dans ses méandres ce nihilisme, qui, souterrain, en modifie les trames principales.

## **2. Le chaînon manquant de l'errance : transformation d'une culpabilité en révolte**

Le nihilisme, s'il apparaît à la lumière de notre corpus comme un véritable vecteur d'action, n'en est pas moins foncièrement associé à un cadre qui se définit lui-même comme errant.

Il convient donc d'observer la manière dont la transformation de la culpabilité en révolte intervient, par le biais de l'errance des personnages. Si le chaînon manquant de ce parcours qui modifie l'individu en profondeur est bien cet espace-temps de l'errance, il faut alors en faire émerger les paramètres.

Raskolnikov est l'exemple type de cette transformation. On le voit très nettement au fil du texte, la révolte remplace progressivement la culpabilité première, par le biais de l'errance, à la fois spatiale et interne.

Après plusieurs jours passés sans repos ni nourriture, le personnage de *Crime et châtiment* erre au travers des rues de la ville, lorsqu'une dame s'approche de lui et lui donne une pièce de vingt kopecks :

Il fit un geste machinal et sentit la pièce de vingt kopecks toujours serrée dans sa main fermée. Alors, il l'ouvrit, regarda fixement l'argent, leva le bras et jeta la pièce dans le fleuve. Ensuite il se détourna et rentra chez lui. Il lui semblait, à cet instant, avoir tranché lui-même, aussi sûrement qu'avec des ciseaux, le dernier lien qui le retenait à l'humanité, à la vie en général<sup>278</sup>.

La symbolique de l'argent, donné en aumône, est ici détournée de sa valeur initiale puisqu'elle ne suffit pas à rétablir l'équilibre pourtant souhaité par Raskolnikov. En effet, s'il tue l'usurière, c'est uniquement par souci d'argent. Là, le glissement vers un équilibre de « satiété » morale ne s'opère pas. Le personnage est présenté au cours de l'extrait comme ressemblant en tous points à un mendiant. Son errance prolongée, si elle tend à lui faire perdre le sens des réalités sociales (le regard de l'autre n'est, pour un instant, plus perçu comme jugeant), le ramène dans le même temps à l'exacerbation de sa propre conscience. L'extrait mis en lumière révèle, à travers une gestuelle fortement symbolique, l'étendue du travail accompli, exclusivement en souterrain. Le fait de lever le bras, après avoir fixement (le regard fixe semble traduire ici l'absence totale de rattachement émotionnel à ce qui est justement fixé) contemplé la pièce, renvoie à la posture même de celui qui se révolte. La posture est verticale, puis, rapidement, se présente dans ses modalités les plus offensives, celles, éloquentes, de la lancée. L'image

---

278. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 123.

du fleuve, dans sa propension à la fluidité, nous conforte un peu plus dans cette sensation que quelque chose se joue très clairement à ce moment, porté par une sorte de vecteur où l'entre-deux refait surface : il y a comme un effet de transfert qui intervient dans ce geste de Raskolnikov. Le but matériel et effectif n'a plus véritablement d'importance. La dernière phrase de l'extrait est d'ailleurs équivoque : ce qui retenait jusqu'à lors le personnage à l'humanité, c'était la place qu'il accordait à la dimension matérielle, monnayée des choses. On assiste là à un réel glissement de valeurs : par l'errance, entraînant le détachement quasi-total de Raskolnikov à son reflet social, la progression vers la métamorphose intérieure survient, brutalement, sans crier gare, éclatante aux yeux de celui-là même qui l'entreprend. Le récit intérieur qui précède l'extrait cité révèle en partie quelques pistes d'explication d'un tel cheminement :

La brûlure occasionnée par le coup de fouet s'apaisait. Raskolnikov oubliait son humiliation ; une pensée inquiète et un peu vague le préoccupait ; il restait là immobile, le regard fixé sur l'horizon. L'endroit où il se trouvait lui était particulièrement familier. Quand il fréquentait encore l'Université, il avait l'habitude, surtout au retour, de s'y arrêter (il l'avait fait plus de cent fois) et de contempler ce panorama vraiment merveilleux. Il s'étonnait toujours d'une impression confuse et vague qui l'envahissait à cet instant ! Ce tableau splendide lui semblait inexplicablement glacial, comme privé d'esprit et de résonance... Il se sentait surpris chaque fois de cette impression mystérieuse et sombre mais il ne s'arrêtait pas à l'analyser et il remettait toujours à plus tard l'espoir d'en trouver l'explication. Il se souvenait maintenant de ces incertitudes, de ces sensations vagues... et non pas pur hasard, croyait-il. Le seul fait de s'être arrêté au même endroit qu'autrefois, comme s'il avait imaginé pouvoir retrouver les mêmes pensées, s'intéresser aux mêmes spectacles qu'alors... que tout dernièrement encore, lui paraissait bizarre, extravagant, un peu comique même, bien qu'il en eût le cœur douloureusement serré ; tout ce passé, enfin, ses anciennes pensées, ses intentions, les buts qu'il avait poursuivis, ce paysage bien connu et lumineux, tout, tout cela lui paraissait enfoui dans un trou profond et presque invisible sous ses pieds... Il lui semblait s'envoler dans l'espace et voir disparaître toutes ces choses<sup>279</sup>...

Le lieu, s'il est familier, figure malgré tout un changement radical. C'est paradoxalement parce qu'il est connu du personnage qu'il apparaît comme un point de repère d'autant plus essentiel, au travers d'un tel parcours, à la fois extérieur et intérieur. On le comprend bien vite, Raskolnikov reconnaît fort bien l'endroit; en revanche, les émotions associées habituellement au lieu ne sont plus les mêmes. Pis encore, elles semblent toutes avoir disparu. L'errance dans la ville aboutit à un point de chute, correspondant au départ à une émotion suscitant le mystère. Il y a donc, sur le plan symbolique, comme une sorte d'apocalypse intérieure, au sens étymologique du terme.

---

279. *Ibid.*

Étrangement, le dévoilement ne révèle rien de ce qui pourrait être attendu. Au contraire, ce sont les portes d'un vide apaisé et serein qui s'ouvrent à Raskolnikov. L'évanescence des choses, décrite à la fin de l'extrait, met en lumière cette impression d'une certaine légèreté s'emparant alors du personnage. La disparition des éléments physiques du tableau qui s'érige devant les yeux de Raskolnikov n'indique pour autant pas l'apaisement total : elle relaye dans le texte, par effet de parallélisme, l'idée de verticalité imminente.

La référence à l'envol est, de fait, particulièrement éloquente, puisqu'elle suspend le personnage hors du champ de vision de la scène romanesque, dans le même temps que la narration arrête, pour un temps, son déroulement explicatif. Tout se passe comme si le lieu où se trouvait Raskolnikov jouait dans le texte un rôle de relais. Souvent fréquenté par l'étudiant qu'était encore Raskolnikov il y a peu, l'espace finalement assez réduit (on distingue un panorama idyllique, où ciel, terre et mer sont réunis) contient tous les éléments nécessaires à une prise de repère complète. Il est en effet relativement aisé d'appréhender le lieu tel qu'il est présenté, c'est-à-dire dans sa dimension presque géométrique ; au sommet, le ciel parfaitement clair, au centre, l'ostensible coupole de la solide cathédrale Saint-Isaac, en bas, l'eau translucide de la Neva. La lumière est faite sur l'horizon qui est scruté comme elle l'est, en définitive, dans l'esprit soudain illuminé de Raskolnikov, qui cesse dès lors de s'interroger.

L'extrait figure donc comme une sorte d'arrêt sur image, où trajets, terrain et souterrain s'entrecroisent : la vision, figée dans sa splendeur, est ainsi perçue comme la manifestation la plus évidente d'un aboutissement intérieur. On le voit nettement, l'apaisement ressenti par Raskolnikov est transmis à sa perception des choses et du monde.

L'errance entreprise, nous l'avons dit précédemment, opère un consciencieux et laborieux travail au sein de la conscience du personnage. Il existe indéniablement un lien entre parcours intérieur et extérieur, quand bien même ce dernier apparaît lancé tous azimuts. Raskolnikov, au travers de cet épisode, est clairement présenté comme un individu dont les errances construisent des ponts entre les pôles qui le gouvernent : de la peur de l'autre à l'indifférence apaisée, de l'amour immodéré du profit au rejet même de la matière, Raskolnikov se révèle profondément ébranlé par le trajet qu'il effectue pourtant sans même véritablement s'en rendre compte.

La transformation intérieure semble devoir nécessairement passer par le déplacement extérieur. Plus encore, elle semble définitivement devoir s'atteler aux variations multiples qui modèlent les errances du personnage.

Les notions de culpabilité et de révolte, si elles apparaissent en somme comme les deux étapes opposées et cruciales du parcours intérieur de Raskolnikov, posent avant tout la question essentielle de la définition. Celle, en définitive, donnée par le personnage lui-même ; celle qui, au fondement de la pensée intime, permet le déploiement de l'action errante autant qu'elle influe sur les changements de trajectoire.

La culpabilité est, lorsqu'elle est considérée dans sa dimension personnelle, non pas seulement la reconnaissance de la faute, mais véritablement ce sentiment qui pousse celui qui l'expérimente au plus profond de lui au regret dévastateur. Il y a, au seuil même du terme, cette idée de cheminement, de mobilité intellectuelle et morale. Chez Dostoïevski, le sentiment de culpabilité se lit essentiellement au travers du parcours mental des personnages.

Dans *Crime et châtiment* la culpabilité est une résultante de divers constats, ressentis et éprouvés par les faits sociaux ou par ceux relevant de l'intrigue. Raskolnikov se rend compte de l'ampleur de sa faute notamment lorsqu'il s'aperçoit que le pécule de l'usurière est finalement bien maigre. Parallèlement, ce sentiment de mal-être et d'insécurité qui le ronge continuellement le mène à consulter le juge Porphyre, laissant ainsi échapper sur la scène sociale quelques indices de son crime.

Il faudrait sans doute distinguer les deux pendants de la notion même de culpabilité : d'un côté, l'aspect fondamentalement intérieur, celui qui est par essence relié au pôle religieux chez Dostoïevski, de l'autre, la dimension extérieure et sociale, celle qui peut se rattacher au monde sensible.

Il existe donc, au sein même de cette notion de culpabilité, l'idée d'une certaine évolution, d'une certaine activité motrice. En aucun cas il ne faudrait la considérer comme figée, puisqu'elle contient déjà en son sein cette espèce de fonction mouvante. D'ailleurs, Ettore Lo Gatto, professeur de littérature russe à Rome, définit le personnage de *Crime et châtiment* en fonction de cette propension inhérente à un tel contexte épineux, à manier les éléments constitutifs de ces deux pôles pour échapper à la perte identitaire :

Il [Raskolnikov] accepte la condamnation des hommes et se sauve ainsi moralement. Il rejoint la lumière en s'abandonnant au courant de la vie pour se laisser porter à quelque port, renonçant à la lutte, s'agrippant aux valeurs élémentaires de l'homme pour y retrouver la bonté originelle : c'est la tragique salvation russe par la soumission passive<sup>280</sup>.

Accepter le nihilisme revient pour Raskolnikov à le contourner, par le biais de cette soumission presque contrainte à la loi humaine. Non pas véritablement que la permissivité des hommes en l'absence de Dieu fasse loi à ses yeux, mais plutôt qu'elle agisse comme révélatrice des défaillances humaines. Il faut, pour ainsi dire, se contenter d'une rédemption incomplète. Le vecteur principal qui mène la conscience du personnage, de la culpabilité initiale à celle qui relève essentiellement du juridique, pourrait bien être l'errance qu'il entreprend en filigrane d'une quête affichée.

La portée psychologique du roman, si elle apparaît essentielle et constitutive, n'en demeure pas moins révélatrice d'une réelle mécanique qui se jouerait en fait dans les tréfonds de la conscience. On note cette suractivité mentale qui envahit littéralement le texte, menant le personnage au bout d'une labyrinthique analyse personnelle.

Presque jusqu'aux dernières pages du roman, la parole de Raskolnikov, si essentielle dans un roman dialogique, joue le rôle d'une véritable carapace destinée à le protéger contre... quoi ? Non point contre la société, sa police et sa justice, puisque Dostoïevski a si minutieusement veillé à ce qu'aucun indice matériel ou extérieur ne trahisse Raskolnikov, à ce que Porphyre lui-même, magnifique antithèse de Javert, ne s'appuyant que sur l'analyse psychologique, ait la délicate attention de laisser Raskolnikov aller au bout de sa propre démarche. [...] Et pourtant, nous voyons d'un bout à l'autre du roman un Raskolnikov engagé dans un gigantesque combat psychologique dont la quasi-totalité des personnages, et en premier lieu les deux figures surmoïques, Porphyre Pétrovitch et Sonia, représentent les différentes "voix intérieures"<sup>281</sup>.

Les aspects narratifs ou romanesques n'interviennent que dans le but d'annihiler toute forme d'intrusion au sein du déploiement de la conscience. Rien ne doit venir perturber le déroulement de la pensée ; il s'agit de fait de mettre en évidence les deux pôles distincts de la conscience, qui emprunte, pour se comprendre elle-même, les chemins tortueux de l'errance intérieure. Au-delà, ce sont les repères narratifs, notamment figurés par les personnages extérieurs, qui permettent de borner, de manière presque spatiale, les pôles d'évolution de la pensée, allant d'une prise de conscience intime à une véritable culpabilité :

---

280. Ettore Lo Gatto, *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1965.

281. Robert Smadja, *De la littérature à la philosophie du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 169.

Ces deux personnages ne sont d'ailleurs nullement redondants : l'action de Porphyre visant à la prise de conscience et à la reconnaissance de la réalité du meurtre, contre toutes les forces de dénégation qui poussent si longtemps Raskolnikov à nier l'évidence; celle de Sonia s'exerçant à un niveau supérieur, éthique, bien au-delà de la simple matérialité des faits, visant à la prise de conscience d'une légalité morale absolue, dont la transgression retranche le coupable de la communauté humaine et qui exige réparation, châtement, souffrance, sur le chemin de la rédemption<sup>282</sup>.

Chaque personnage endosse le rôle essentiel de la représentation. Incarnant des valeurs et des repères, Porphyre autant que Sonia rappellent Raskolnikov à l'ordre dès lors qu'ils figurent tour à tour, par leurs actes ou par leurs paroles, un symbole.

De la loi primitive des hommes à celle, performante et stratifiée des sociétés, Raskolnikov effectue un véritable trajet sensé et organisé qui pourtant n'apparaît pas de manière claire au cours du roman. Son parcours est effectivement encadré par les bornes mêmes de son propre esprit, par définition écartelé entre différents idéaux. L'errance intérieure se lit ainsi à travers le reflet de son errance spatiale : les multiples entrevues avec Porphyre, les longues conversations avec Sonia, n'apparaissent en somme que comme les nombreuses étapes que franchit pas à pas le personnage.

Chacune des personnes qu'il côtoie lui livre ainsi une certaine vérité au sujet du crime qu'il a commis. A l'image de l'errance physique, caractérisée par une spatialité ramifiée et distendue, l'errance mentale de Raskolnikov se voit également ponctuée par nombre de tergiversations, emboîtement incessant de nouvelles idées, stratification minutieuse de diverses pistes.

Ce mouvement de l'errance conduit à un phénomène de transfert de la notion divine de culpabilité vers celle, contextualisée, d'un univers social régi par des lois humaines. Ce glissement, s'il a lieu de manière progressive, s'opère néanmoins par le biais du cheminement de l'errance, dans la mesure où celui-ci permet plusieurs étapes, incluant celle de la prise de conscience et de la lecture personnelle et strictement identitaire des faits extérieurs.

On le voit chez Raskolnikov, la liberté idéologique, présente au sein de sa conscience, permet les modifications et les variations de la pensée, dans le même temps qu'elle laisse libre cours à son évolution. Si la justice divine se déverse progressivement dans la justice sociale, c'est au terme d'un long et difficile parcours intérieur, sans cesse enrichi par ces voix extérieures qui se font de plus en plus intimes, continuellement broyées par

---

282. *Ibid.*



la conscience de Raskolnikov, toute puissante au sein de son espace restreint, et ainsi maîtrisé.

La croyance en Dieu et, au-delà, en une justice divine, a torturé et maintenu en haleine Dostoïevski tout au long de sa vie. L'auteur distille dans ses œuvres le doute, sciemment, lançant dans le même temps les dés de l'errance, ponctuant de cette manière le départ de cette quête à la fois mystique et humaine, sans jamais pour autant annoncer le terme de l'arrivée. Dans *Les Démons*, un dialogue éloquent oppose Kirilov et Piotr Stépanovitch :

- Dieu est nécessaire, et par conséquent, il doit exister.
- Parfait.
- Mais je sais qu'il n'existe pas et qu'il ne peut exister.
- Est-il possible que tu ne comprennes pas qu'un homme ne peut continuer à vivre avec deux idées pareilles<sup>283</sup> ?

Le dialogue fonctionne par à-coups lapidaires au départ ; il s'enrichit progressivement de mots, tendant peu à peu à étoffer le texte autant qu'il s'évertue à en étouffer le sens. Se déployant à la manière d'un syllogisme, très rapidement tourné au ridicule par cet effet visible d'un pastiche manqué, il place de manière efficace l'homme face à ses contradictions fondatrices. L'idée même de vie, ou plutôt de survie dans le texte, en est profondément ébranlée.

La continuité de l'existence de l'homme est ainsi remise en question, puisqu'il apparaît impossible de s'attacher à deux croyances aussi opposées que profondes. Mais c'est alors dans le même temps, l'errance comme inhérente au genre humain, qui est révélée au cours d'un tel constat. Il semblerait que l'homme soit par essence condamné à osciller entre ces deux antagonismes, qui, en fonction de leur existence ou de leur non-existence, influeraient sur les rôles humains de façon radicalement différente.

Dostoïevski met en lumière le paradoxe du genre humain : l'exemple du portrait fugace et tragique de Raskolnikov met doublement en scène cette opposition dévorante. A la fois sur le plan actif de l'intrigue et sur le plan intérieur de la pensée, l'évolution du personnage se veut reliée à cette tension qui existe entre ces pôles antagonistes.

Il faut nécessairement qu'il y ait une progression pour que l'homme sorte de ce face-à-face stérile. Ce glissement de la justice primitive ou divine vers la justice sociale se fait essentiellement chez Raskolnikov par procédés de compromis. Il échange ses aveux

---

283. Fédor Dostoïevski, *Les Démons* (trad. B. de Schloezer), Paris, Gallimard, 1955, p. 645.

contre une punition, à défaut de connaître la rédemption spontanée, celle qui, selon lui, devrait émaner d'abord de l'intérieur. Exclue dès l'abord d'une certaine forme d'entièreté, la salvation n'en est pas moins effective, dans l'esprit du personnage autant que dans les faits, dès lors qu'elle apparaît comme le point d'arrivée d'une longue errance mentale.

Le sens de la culpabilité se trouve profondément changé, car la conséquence imaginée n'est pas obtenue. L'espace qui encadre cette transformation ne peut être qu'errant, puisqu'il propose tour à tour diverses possibilités. De même, le glissement de la culpabilité vers la révolte paraît envisageable au sein de cette errance souterraine : si le rapport à la culpabilité initiale est modifié, la notion de révolte tend à intervenir sur un champ de bataille intellectuel et éthique où les valeurs primitives de l'homme mutent.

La complexe pensée de Raskolnikov semble devenir le lieu-dit de telles mutations. Culpabilité et révolte apparaissent comme les deux pendants de l'errant. Sa rébellion se lit en sourdine, entre cette culpabilité qui l'inscrit de manière intrinsèque au plus profond de la faute, et cette révolte qui l'amène irréfutablement à se détourner d'un ordre préalablement établi. Cette négation envahissante de l'être face à la société, le ramène inévitablement au mécanisme nihiliste.

Pour autant, les deux pôles qui semblent construire l'évolution morale du personnage tout au long de son périple intérieur se croisent, s'entremêlent, et finissent par se correspondre. C'est, bien entendu, dans la négativité qu'ils tendent à se définir ensemble de manière cohérente et complémentaire. Tout se passe en effet comme si la révolte contre l'ordre, entreprise par Raskolnikov, puissamment éveillée en lui au cours de nombreuses digressions intérieures, était en quelque sorte l'autre face de la culpabilité première qui l'habite. Le cycle interactif et inlassable n'est en ce sens jamais interrompu. Cette culpabilité inversée devient alors une image de la révolte, tandis que cette même révolte s'inverse à son tour, retranscrivant les stigmates de la culpabilité :

La vieille ne signifie rien, se disait-il ardemment et par accès. C'est peut-être une erreur, mais il ne s'agit pas d'elle. La vieille n'a été qu'un accident... Je voulais sauter le pas au plus vite. Je n'ai pas tué un être humain, mais un principe ; oui, le principe, je l'ai bien tué, mais je n'ai pas su accomplir le saut. Je suis resté en deça....je n'ai su que tuer. Et encore n'y ai-je pas trop bien réussi, paraît-il... [...] Enfin, dis-je, je ne suis qu'une vermine irrévocablement... ajouta-il en grinçant des dents, parce que je suis peut-être plus vil, plus ignoble

que la vermine que j'ai assassinée et parce que je pressentais qu'après l'avoir tuée je me traiterais ainsi<sup>284</sup>.

L'idée de pressenti qui gouverne l'extrait renvoie immédiatement à la dimension sensitive des choses, reléguant l'aspect factuel au second rang. On le voit, c'est l'intériorité qui appréhende par avance les rouages de son propre mécanisme. L'enjambement qui n'est pas mené à son terme révèle quant à lui l'impossibilité de progression, en dépit du crime accompli. Le personnage devient, face à son propre reflet, plus infect encore à ses propres yeux que le « rien » auquel il identifie l'usurière en début d'extrait.

La répétition de la locution « parce que », prononcée machinalement, vraisemblablement en boucle, comme dans l'attente d'un *deus ex machina* qui surgirait de nulle part pour invoquer une quelconque raison, nous conforte dans cette impression d'une perte totale de repères. Raskolnikov ne semble plus savoir en quoi il croit. C'est précisément le doute qui ronge le personnage de *Crime et châtiment*, le menant à vaciller entre des bornes de valeurs parfois radicalement opposées.

La transformation de la culpabilité en révolte a lieu, d'abord parce que la définition même de la culpabilité se révèle bancal. Échappant aux concepts d'une logique implacable, elle oscille tantôt du côté de la morale et de l'éthique, tantôt du côté de la froide et calculatrice rigueur de la justice des hommes. Dans tous les cas, cette transformation ne peut éclore ailleurs qu'au sein de l'errance du personnage. L'espace de l'errance offre en effet, par définition, cette permissivité inhérente à son état, en adéquation avec les modifications parfois inattendues de notions. Jamais la culpabilité de Raskolnikov n'est figée au cours du roman, justement parce qu'elle est à chaque fois perçue depuis différents angles de vue, siégeant au sein d'une conscience qui ramifie sans cesse les sillons de sa compréhension. Les voix extérieures, si elles sont très vite ramenées à la conscience ultime du personnage, n'en sont pas moins profondément analysées, puis intégrées.

La culpabilité du personnage de *Crime et châtiment*, ainsi torturée dans sa définition la plus initiale, tend finalement à perdre peu à peu ses propres repères. C'est précisément parce qu'elle se révèle, à son tour, profondément errante, qu'elle peut se transformer en révolte. Les nombreuses digressions intérieures du personnage font foi de cette métamorphose progressive mais continuellement mouvante. Rien, semble-t-il,

---

284. Fédor Dostoïevski, *Carnets de Crime et châtiment*, op. cit., p. 292-293.

ne demeure fixe dans une posture statique au sein de la conscience de Raskolnikov. Si le mouvement est perpétuel, il s'accorde, en filigrane, avec cette espèce d'appropriation de l'espace urbain qui se déploie au fil du texte.

L'errance physique correspond en un sens à l'errance intérieure, dans le même temps qu'elle permet au personnage de *Crime et châtiment* l'acquisition d'une conscience qui déroule le fil rouge de la pensée intime par rapport aux apports extérieurs.

L'errance caractéristique de Raskolnikov apparaît ainsi annonciatrice d'une certaine forme de dangerosité morale pour ce dernier. En effet, les bornes mal définies de son dispersement intérieur avertissent déjà des périlleuses déviations éthiques qui le guette.

*La Chute* est, paradoxalement, le contre-exemple absolu de *Crime et châtiment*, en ce qui concerne, du moins – les points communs entre les deux œuvres demeurent nombreuses – le rapport à l'errance. Clamence, au cours de son périple intérieur tente de manière énergique de faire éclore une certaine forme de révolte. Non pas véritablement souterraine, elle se manifeste avant tout par l'évocation détaillée d'une vie trépidante passée. La culpabilité est, de manière éloquente, littéralement évincée de la narration continue que livre Clamence à son interlocuteur. Elle n'en est pas moins absente de la pensée du personnage, qui semble, à chaque détour, l'étouffer un peu plus dans des récits où la parole fait véritablement renaître les anecdotes les plus lointaines.

L'espace narratif que construit le personnage lui-même est non seulement omniprésent (il fonde littéralement le tissu vital de l'œuvre), mais aussi propice à l'émergence d'un lieu errant de la conscience. Clamence, par ses incessantes analepses, parvient à brouiller les pistes d'une continuité chronologique sensée. Parallèlement, l'errance temporelle dont fait montre son discours permet de créer le lien entre notions de culpabilité et de révolte, sans jamais parvenir pour autant à passer de l'une à l'autre. Tout se passe comme si l'effet de mise en reflet (le jeu de miroir avec l'altérité demeure l'une des charpentes fondatrices du discours de Clamence) s'établissait solidement, sans réussir à sortir des rouages de la confrontation. Il ne semble pas y avoir de dépassement de l'émotion dans *La Chute* : masquée minutieusement sous le vernis de l'ironie et du sarcasme, elle finit progressivement par s'éteindre.

*The concept of shame in Western discourse has often carried a lesser moral significance than guilt. Unlike guilt that pertains to one's actions and intentions, shame relates to one's affects and emotions. While guilt is of an essentially mimetic and identificatory nature, the logic that underlies shame is*

*of a specular kind: the experience of shame depends on the awareness of being exposed to a shaming gaze, and therefore on the consciousness of an autonomous self that is not immersed in the interpersonal dynamic to the same extent as the guilty self. Although shame is clearly not without ties to action because it is mostly experienced as an immediate consequence of one's deeds, the feeling of shame indicates both a shortcoming in behavior and a flaw in personality*<sup>285</sup>.

C'est bien ce concept de honte qu'étouffe Clamence, en érigeant parallèlement celui de culpabilité, qu'il détourne souvent vers les autres. On l'observe aisément, les deux notions sont attenantes. On note cependant de quelle façon la honte véritable, profonde, est sciemment masquée par la notion plus générique parce que foncièrement universelle, de culpabilité.

Soulignons d'abord cette tendance chez Clamence de culpabiliser l'Autre, tendance clairement exprimée dans sa présentation de l'histoire biblique du "Massacre des innocents", où même celui qui normalement est conçu comme le plus innocent de tous, le Christ, sera culpabilisé, ou du moins "désinnocenté", comme s'il fallait prouver que nul n'est innocent :

"Les enfants de la Judée massacrés pendant que ses parents l'emmenaient en lieu sûr, pourquoi étaient-ils morts sinon à cause de lui ?" (*La Chute*, p. 118-119)

Évidemment, pour Clamence c'est exactement ce qu'il faut prouver : son sentiment de culpabilité est insoutenable s'il lui faut l'affronter tout seul, s'il lui faut reconnaître que l'angoisse existentielle créée par ce sentiment de culpabilité est son affaire à lui, et non l'affaire de tous. Clamence culpabilise tout le monde, son interlocuteur – et, implicitement, le lecteur – "Avouez cependant que vous vous sentez, aujourd'hui, moins content de vous-même que vous ne l'étiez il y a cinq jours"<sup>286</sup> ?

La culpabilisation des autres, au sein du discours de Clamence, semble empêcher toute évolution à l'intérieur même du parcours de sa conscience. A l'image des cercles infernaux de la ville, la pensée ainsi incarnée par le verbe se répète, tourne en rond dans une espèce de circuit désespérément verrouillé et dans lequel se trouverait enfermé le personnage camusien. L'errance de la conscience apparaît dès lors comme un piège duquel Clamence ne peut plus s'extirper, véritable mécanisme qui se retourne *in fine* contre son ingénieur. La culpabilité ne peut se transformer en révolte, dans le sens où elle n'est pas révélée, dans le texte, dans sa dimension strictement individuelle. Sans cesse rattachée à une certaine vision nihiliste, où l'énergie du néant, celle du mal originel aussi, englobe tout, elle est présentée dans sa propension première au

---

285. Daniel Just, « From Guilt to Shame : Albert Camus and Literature's Ethical Response to Politics », in *MLN*, vol. 125, 2010, p. 895.

286. Vidar Holm, « *La Chute*: lector in speculo », in *Romane*, 1997, p. 147.

questionnement moral et éthique de tous, sans jamais être perçue comme notion susceptible de progression et, pourquoi pas, d'évolution. Les précisions de Bakhtine, au niveau structurel, apportent une explication à la complexité du double discours de Clamence.

Notre langue quotidienne est pleine de mots d'autrui ; avec certains, notre voix se fond totalement, oubliant leur appartenance première ; par d'autres, que nous considérons comme bien fondés, nous renforçons nos propres mots ; dans d'autres encore, nous introduisons nos orientations personnelles, différentes ou hostiles<sup>287</sup>.

Le dialogisme présenté par le théoricien russe, comme faisant partie intégrante du processus d'amplification du discours, annonce déjà cette forme complexe et structurée de la parole de Clamence. Si le fil de la conscience s'enrichit progressivement de l'apport extérieur qu'il reçoit en permanence, la voix de Clamence se trouve dès lors biaisée. Là encore, Bakhtine perçoit dans le type de situation qui correspond à celle de *La Chute*, une invitation supplémentaire à la perte progressive de ces multiples venelles qui constituent l'intériorité errante du personnage :

Imaginons une conversation entre deux personnes dans laquelle les répliques de la seconde soient omises, mais de telle sorte que le sens général n'en soit nullement altéré. Le deuxième locuteur est invisible, ses paroles manquent mais leur trace profonde détermine tous les mots prononcés par le premier. Nous sentons qu'il s'agit là de dialogue, bien qu'il n'y ait qu'un seul locuteur, et même d'un dialogue extrêmement tendu, car chaque mot exprimé répond et réagit de toutes ses fibres à l'interlocuteur invisible, indique l'existence, en dehors de soi, du mot d'autrui non formulé<sup>288</sup>.

Le discours est finalement dépossédé de son propre message, vidé en un sens de sa signification originelle. La culpabilité se lit en filigrane comme le reflet d'une totalité humaine, dans le même temps que l'épisode crucial du pont se lit comme une parabole de la défaillance humaine. Clamence est, de ce point de vue, l'anti-héros qui se livre entièrement pour narrer l'Homme, bien qu'il continue de protéger son récit par la référence constante au multiple et au factice.

Vous, mon cher compatriote, pensez un peu à ce que serait votre enseigne. Vous vous taisez ? Allons, vous me répondrez plus tard. Je connais la mienne en tout cas : une face double, un charmant Janus, et, au-dessus, la devise de la maison : "Ne vous y fiez pas." Sur mes cartes : "Jean-Baptiste Clamence, comédien"<sup>289</sup>

---

287. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 254.

288. *Ibid.*, p. 257.

289. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 52.

Cette culpabilité latente, profondément enfouie sous le jour attrayant de la narration, finit tout de même par se retourner contre lui. La fin de *La Chute*, si elle maintient en surface cette volonté de résistance, de révolte pour ainsi dire, contre la culpabilité individuelle: “Il est trop tard maintenant, il sera toujours trop tard....heureusement !” (p. 153) – *excipit* que l’on peut très nettement rapprocher de l’*incipit* du *Sous-sol* “J’ai mal au foie ! Tant mieux ! Et tant mieux encore si le mal empire<sup>290</sup>.” – est en réalité totalement ruinée par l’écroulement du discours. C’est en effet au moment où l’aspect spéculaire de la parole devient évident – l’interlocuteur est soudain supposé exercer le même métier que Clamence, notamment – que la conscience sombre définitivement dans le nihilisme le plus total. Paradoxalement, le parallèle structurel établi avec l’œuvre de Dostoïevski ne suffit pas à faire de *La Chute* un lieu d’errance constitutive. La culpabilité intrinsèque du personnage tente, au travers de plusieurs « histoires » racontées rétrospectivement, de se métamorphoser. Elle n’y parvient cependant jamais, dans la mesure où les reflets spéculaires renvoyés par le miroir de sa propre parole ne gagnent jamais les rives d’une altérité opaque.

*Le Maître de Pétersbourg* met en exergue une culpabilité du personnage toujours excessivement présente. Les visions du Dostoïevski de Coetzee sont par ailleurs très souvent liées à ce surplus d’une conscience culpabilisante. Pourtant, comme chez Camus, la révolte, ou plutôt, la volonté de libération de cette culpabilité, tente une percée de temps à autre. La liaison qu’entretient le personnage avec la jeune femme est assurément un des signes de l’intrigue qui tendent à l’affranchissement. Les épisodes intimistes sont aussitôt et systématiquement suivis par une profonde et douloureuse remise en question du personnage. Tout se passe précisément comme si le flux de la conscience cherchait sans cesse à maintenir une espèce de ligne de conduite, rigide, indiscutablement exponentielle, sans laquelle le personnage ne saurait survivre à un deuil difficile. La conscience, si elle évite en premier lieu les vagabondages imaginatifs, y succombe pourtant régulièrement. Les nombreuses hallucinations, toujours annoncées un temps en avance, par cette sensation de mal-être qui envahit le personnage, empêchent la conscience active de progresser. Le but manifeste tend au rétablissement d’une véritable clarté sur l’affaire qui entoure de mystère la mort de Pavel. L’émotivité

---

290. Fédor Dostoïevski, *Le Sous-sol*, op. cit., p. 116.

expansive et incontrôlable du personnage déjoue sans cesse le déroulement attendu et programmé de la conscience individuelle.

Comme dans *Crime et châtiment*, le personnage tente cette absorption des pensées et des discours extérieurs afin de construire sa propre conscience. L'efficacité de cette dernière à résoudre l'énigme de la mort dépend de la capacité du personnage à se faufiler au travers de la foule, à se vêtir des chiffes de l'anonymat dans la grande ville de Saint-Petersbourg. C'est néanmoins bien souvent le sentiment qui prend le pas sur l'action raisonnée dans *Le Maître de Pétersbourg*.

Comme Raskolnikov, le personnage de Coetzee reste profondément habité par l'émotion dévorante de la culpabilité. Le processus de transformation n'a en revanche pas lieu ici, dans la mesure où la dimension nihiliste du texte tend à freiner considérablement l'avancée de la conscience intérieure vers une quelconque forme de révolte. Il apparaît assez évident, au fil du texte, de voir de quelle manière le personnage se trouve progressivement dépossédé de tout repère. A la fois sur le plan spatial ou temporel que sur l'effectivité de l'action romanesque, le Dostoïevski du roman répond au schème traditionnel de l'individu perdu au sein d'une urbanité dévorante. L'idée même de révolte apparaîtrait dès lors inconcevable, puisqu'elle ne pourrait s'implanter, prendre réellement forme, en un lieu aussi peu propice à son éclosion. La progression de la conscience est ainsi arrêtée dans sa propension à la métamorphose, à la dénaturation de son état initial par ces entrecouplements intempestifs de l'émotion dans un premier temps, et par un néant qui emplit partout l'atmosphère du roman dans un second temps. Les ponts entre *Crime et châtiment* et *Le Maître de Pétersbourg*, s'ils sont certes nombreux, ne suffisent pas à créer un lien fort et intemporel entre les deux personnages.

Dans *Le Maître de Pétersbourg*, l'absence d'interlocuteur fait que ce dialogue a lieu à l'intérieur du personnage même. Celui-ci ne cesse de s'accabler ("il a trahi tout le monde") et reconnaît: "J'ai perdu ma place dans mon âme", si bien que "le prix à payer est énorme". Mais il convient de préciser que le but du roman n'est pas de condamner les turpitudes du personnage, pour la plus grande édification du lecteur. Les emprunts à la phraséologie démoniaque contribuent d'abord à recréer l'ambiance particulière des romans de Dostoïevski [...] Manier l'anathème, comme le souligne Coetzee dans un essai sur Breyten Breytenbach et la prison, "appartient en dernier lieu à une stratégie futile qui consiste à expulser ses propres démons en les attribuant à l'autre"<sup>291</sup>.

Ce qui prime, c'est bien la réalisation effective d'un néant qui entoure et englobe la conscience, livrant ainsi le personnage à la triste et impuissante constatation de sa

---

291. André Viola, *J-M Coetzee, romancier sud-africain*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 117.



propre vérité. Pas de transfert vers une altérité qui serait forcément coupable, pas de remise en cause de la justice des hommes, comme chez Dostoïevski. Un simple et profond retour sur les traces de son être initial pour finalement n'y trouver qu'un néant.

*Lord Jim* décrit également en détail le périple intérieur du personnage. La culpabilité de Jim peut, à première vue, sembler progressivement changée en révolte, notamment lorsqu'il décide de regagner à tout prix son honneur jadis perdu. Cependant, on voit bien dans le texte de quelle manière cette culpabilité demeure, dans le fond, inchangée. L'idée même de la faute initiale est très clairement maintenue tout au long du texte, se chargeant presque de faire de celle-ci un véritable *leitmotiv*. Dans les faits, les conséquences de l'abandon du navire ne sont pas aussi dramatiques que Jim l'imagine. C'est bien plus, en réalité, ce sentiment profondément romantique d'une culpabilité pleine et totale qui apparaît inhérente à la personnalité de Jim. « Roger Grenier : “*Lord Jim*, c'est plutôt le roman de la culpabilité”. Paul Rozenberg: “Non, c'est le roman de la fécondation de la culpabilité<sup>292</sup>.” » Ce qui importe donc avant tout dans le texte de Conrad, c'est le déploiement intense et dynamique de ce sentiment qui régit et profile en fonction de ses propres paramètres les actions en surface du personnage. L'idée de fécondation est effectivement essentielle, dans la mesure où elle permet l'éclosion d'un véritable système de pensée intrinsèquement lié à la notion même d'intériorité : la fécondation de la culpabilité implique ainsi non seulement une interaction fertile entre différentes sphères, mais aussi un siège définitivement axé en repli. On le voit bien dans *Lord Jim*, c'est l'éloignement progressif du monde des hommes qui annonce dans le même temps la prise de pas de la révolte sur la culpabilité.

Pour autant, aucun passage du texte ne laisse échapper cette notion dominante de culpabilité. Les tentatives pour l'annihiler, si elles sont très rares, échouent toutefois, rapidement avortées, bien vite reléguées à la place atone de la pensée passagère et fugace. Ce qui fait le ciment de l'intrigue, c'est indéniablement ce puissant sentiment de faute originelle, véritable moteur de l'action, solide fondement de la pensée, aussi féconde que chaotique.

Le sentiment perçu comme énergie active évoque de cette façon les modalités d'une errance guidée par l'être profond. Ce sont en effet les valeurs morales du personnage

---

292. Paul Rozenberg, « Derrière Gary, Conrad et la tragédie romanesque », in *Littératures*, actes du colloque international « Romain Gary, l'ombre de l'Histoire », Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 77.

qui le conduisent à agir de telle ou telle sorte. Le glissement de la pensée vers l'action est ainsi très aisé, laissant finalement peu de place à une véritable réflexion.

Jim est dès l'abord décrit dans sa dimension la plus fougueuse. Souvenons-nous de la démarche altière avec laquelle il déambule fièrement au cours de l'*incipit*, gardons en mémoire le portrait hautement mélioratif, presque impressionnant, qui est dressé, dès les premières pages du roman.

Ce sont à la fois l'*Eros* et le *Thanatos* qui, indéniablement, gouvernent ce personnage solaire, irradiant d'une énergie aussi brillante que destructrice l'espace premier dans lequel il est représenté. L'intrigue est, de ce fait, d'ores et déjà placée sous le signe de l'aventure et de l'héroïsme. Or, il s'agit, on le voit très clairement, d'un assemblage laborieux de diverses péripéties qui s'emboîtent, certes avec brio, les unes au dessus des autres. Il n'existe pas vraiment de progression positive, perceptible au travers des actions menées dans le texte. L'éloignement des hommes, sa recherche de plus en plus importante d'autarcie, semble structurer les mouvements de Jim tandis que sa conscience continue d'élaborer en sourdine une multitude de digressions liées aux valeurs morales. Il y a comme un décalage entre intérieur et extérieur. Les parcours respectifs de l'être physique et moral se trouvent comme mis en concurrence forcée :

La crispation de Jim sur le modèle héroïque – marqué par la clôture et l'inéluctabilité de l'intrigue – est en fait une crispation morale, ou réciproquement. Nous sommes à l'opposé du véritable choix éthique, qui est choix de la possibilité, choix du *kairos*, moment de la décision, temps de l'événement, plutôt que du *chronos*, figure de l'inéluctable, temps de l'intrigue. L'histoire de Jim, le fait est souvent remarqué avec plus ou moins d'insistance, est précisément une histoire d'occasions manquées. Mais ce qui importe n'est pas tant les opportunités ratées d'entrer de plein pied dans le temps épique en elles-mêmes – ce serait là continuer à regarder l'existence avec les yeux de Jim, selon la représentation héroïque qu'il en a – que celles d'accueillir l'événement de la décision éthique. C'est cela que le personnage conradien, dans sa "simplicité morale", ne peut voir, mais qui constitue un des points nodaux de la configuration éthique de Lord Jim [...]<sup>293</sup>

Ces « occasions manquées » sont autant de moments où l'intrigue interpénètre la conscience, perforant non sans violence l'épaisse bâche morale avec laquelle Jim aura su s'entourer. La réalité ne parvient pourtant pas à prendre le dessus sur les règles strictes de la réflexion du personnage.

---

293. Richard Pedot, « The vagaries of intelligence : le questionnement éthique dans *Lord Jim* », *Études anglaises*, 2003, p. 436-446.

L'errance morale de Jim apparaît en un sens, comme chez Raskolnikov, comme le lieu de liberté d'un monde des idées totalement gouverné par la conscience elle-même. Jim est un romantique parce qu'il peine, ou parce qu'il ne veut, discerner la réalité factuelle du monde des idées. Plus encore, si sa quête éthique est nécessairement vouée à l'échec, c'est d'abord parce qu'elle rejette violemment les paramètres essentiels de la réalité et de la chronologie naturelle. La conscience n'est ainsi souveraine que lorsqu'elle ne s'écarte pas de ses propres limites spatiales et effectives. Cependant, la culpabilité, éprouvée par le personnage de *Lord Jim* et exacerbée à l'extrême au sein du lieu phare de sa propre pensée, ne se transforme jamais véritablement en révolte. On note pourtant quelques tentatives, où la poussée de colère se hisse jusqu'aux rives émergées de la scène sociale. Néanmoins, le sentiment tout puissant et fortement intériorisé de honte reprend bien vite le dessus.

Comme dans *Crime et châtiment*, le personnage est tout entier voué aux grandes idées qui l'habitent et le caractérisent foncièrement. Comme Raskolnikov, Jim est littéralement gouverné par ce désir de changer ses propres lois en lois universelles. Pourtant, le personnage de Conrad ne sort jamais entièrement de cette coquille constitutive. Si l'apparence taurine est en fait un leurre monumental, il ne suffit pas pour faire diversion face à Marlow, qui cerne dès le départ tant que les qualités, que les failles les plus profondes de Jim.

L'errance que s'inflige le personnage de l'œuvre semble retourner la culpabilité profonde et intime contre ce dernier. Les essais avortés de révolte, s'ils n'aboutissent jamais, créent en creuset un appel d'air nihiliste. C'est, pour ainsi dire, l'énergie dévastatrice du néant qui gouverne Jim. Sa mort, aussi héroïque qu'elle soit, est inutile. Le décalage criant entre réalité physique et monde de l'idée, aura raison de sa personne, cette fois-ci dans son intégralité.

*Lord Jim* accorde ainsi au monde de l'errance qui aiguille le personnage une place paradoxale: l'aspect romantique de l'être est amplifié, exacerbé à l'extrême, tandis que la scène sociale, communautaire, organisée, devient sujette aux déformations de la conscience.

Si elle demeure insuffisante à Jim pour s'extraire d'un romantisme démesuré, cette errance aux stratifications innombrables, le maintient dans une sorte d'entre-deux particulièrement caractéristique de sa personnalité.

En conséquence, “*the vagaries of intelligence*” n’est pas à comprendre seulement dans l’opposition à la stupidité, comme ce dont il faut se méfier si l’on ne veut pas risquer l’immoralité. Il est également possible d’y comprendre la source et le produit du désenchantement d’une errance entre tous ces modes sans possibilité de s’arrêter à aucun. On pourrait évoquer l’erre de ces systèmes d’intelligence du monde – « en navigation, vitesse résiduelle du bâtiment sur lequel la force de propulsion n’agit plus », dit le dictionnaire. Il s’agit donc de comprendre l’éthique de l’inarticulation non comme une éthique de l’incomplétude – ce qui pourrait constituer un but moral en soi – mais comme une éthique de la transition : l’éthique comme crise de transition, dont témoigne le modernisme de *Lord Jim*<sup>294</sup>.

*Lord Jim*, à la différence de *Crime et châtiment*, dévoile un personnage qui ne peut se construire au travers des errances dans lesquelles il s’engouffre, avec la fougue et la passion d’une jeunesse au seuil de la conquête du monde. Le personnage de Conrad ne parvient pas à faire en sorte que le monde de l’errance qu’il s’est construit en esprit agisse sur les configurations effectives du monde sensible. L’errance est dès lors perçue pour ce qu’elle est de manière significative : une véritable et définitive perte. Jim, devenu Tuan Jim, opère en mourant une transition vers l’héroïsme. Les répercussions sur l’altérité ne sont pas prises en compte, maintenant ainsi un équilibre du déséquilibre au sein de sa destinée. La révolte est étouffée par la culpabilité dans *Lord Jim*.

L’évolution de la pensée intérieure, de Raskolnikov aux figures phares de notre corpus, existe bel et bien. On voit comment, de manière progressive, l’errant tend à la remise en question de son être intime, délaissant dans le même temps les institutions humaines aux socles inébranlables. L’errance devient peu à peu à l’ère moderne empreinte d’un certain nihilisme, palpable, environnant, marquant de son sceau les moindres parcelles d’une identité rapiécée.

La transformation de la culpabilité en révolte au cours du processus de l’errance n’a pas lieu de manière aussi explicite que dans *Crime et châtiment*. Raskolnikov, en effet, cherche à défier de son individualité exceptionnelle, l’universalité. Il tente de questionner les rouages les plus resserrés du système humain.

Si Dostoïevski érige son histoire en véritable anti-parabole, montrant la déchéance progressive et insoutenable de l’être en souffrance qu’est Raskolnikov, ce n’est que pour mieux en révéler les défaillances. Il n’en reste pas moins que l’errant déploie, sous les yeux des lecteurs confrontés à une conscience intérieure en suractivité, tous les fils rouges qui mènent de la culpabilité individuelle à la révolte contre l’ordre établi.

---

294. *Ibid.*, p. 436-446.

L'errance physique de Raskolnikov est le signe le plus manifeste de cette révolte, puisqu'elle semble correspondre à cette violente poussée de l'être vers un dehors définitivement lié à la sphère sociale. L'expression même de « révolte de l'errance » pourrait dès lors se lire à deux niveaux : soit comme une manifestation de la révolte au travers de l'errance, soit, comme dans les œuvres de notre corpus, comme le premier signe de l'abdication de l'être face au néant.

### **3. Le souterrain, mode d'emploi : configuration esthétique d'une transformation moderne de l'errance.**

Le nihilisme ambiant des œuvres de notre corpus met en lumière les mouvements de l'errance de nos personnages dans leur fonctionnalité moderne. Raskolnikov usait de l'errance physique pour échapper à une altérité qui juge.

Le corpus met quant à lui en évidence des individus dont l'errance caractéristique semble signifier, par delà une configuration qui varie en fonction des différents contextes, autre chose.

La première manifestation esthétique de cette différence fondamentale réside avant tout au sein même de la conscience individuelle, faisant de celle-ci le lieu originel de l'errance. Le flux de conscience, très présent dans nos œuvres, permet en premier lieu de sonder le fonctionnement de la pensée, dans le même temps qu'il crée, au fur et à mesure de la progression textuelle, cette espèce d'intimité qui lie le personnage à son parcours effectif d'une part, et au lecteur d'autre part. Il existe donc comme une sorte d'opposition bien nette entre dialogue et conscience, dans la mesure où les deux procédés n'apportent pas, en définitive, les mêmes éléments à l'intrigue et à l'enrichissement individuel des personnages.

Le flux de conscience qui marque nos œuvres modernes se rattache déjà à l'idée d'une introspection à la fois minutieuse et totale d'une intériorité qui, presque instinctivement, saurait.

*The modern novel become a novel of fine consciousness; it escapes the conventions of fact-giving and story-telling; it desubstantiates the material world and pits it in its just place; it transcends the vulgar limitations and simplicities of realism, so as to serve a higher realism. The modern novel is the free novel, and its freedom is the freedom not only to be more poetic, but also truer to the feel of life<sup>295</sup>.*

---

295. J.P. Stern, *The Theme of Consciousness: Thomas Mann in Modernism*, A Guide to European Literature, 1890-1930, Penguin Books, 1991, p. 408

Le flux de conscience permettrait dans une certaine mesure de rétablir un champ autrement plus large de possession de parcelles de vérité, disséminées ça et là au sein du vaste monde extérieur. La parole de la conscience, son épanchement en longues et complexes digressions, érige un peu plus celle-ci au rang de sa toute puissance romanesque, dès lors qu'elle empiète allègrement sur le terrain de la narration « traditionnelle ». Le fil de la progression des œuvres est ainsi, non pas à proprement parler entrecoupé, mais bel et bien supporté par une conscience agissante.

C'est avant tout la richesse extrême de ses ramifications qui importe dès l'abord, lorsqu'il s'agit de comprendre, au-delà de son fonctionnement, le véritable rôle, essentiel, de la conscience au sein de nos textes. Virginia Woolf couchait déjà sur le papier les quelques rouages principaux d'une intériorité souveraine, allant jusqu'à défier l'organisation structurée de la narration :

*The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of unnumberable atoms [...] Life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each side or incident scores upon the consciousness*<sup>296</sup>.

L'invitation de la célèbre romancière à cette prise de conscience de l'être profond, à son exceptionnelle réactivité, est dans le fond alléchante. Dès lors qu'elle fait directement appel à l'émotivité intrinsèque de l'individu, elle se révèle en effet particulièrement attrayante. C'est bien de cette intensité relationnelle et émotionnelle, extrêmement interactive, dont il est question au travers du flux de conscience tel que le décrit Woolf. Le caractère hégémonique de la conscience est clairement mis en exergue, révélant dans le même temps son organisation propre. Plus précisément, il semblerait que ce soit la dimension profondément autonome que le système d'écriture lié au flux de conscience annonce.

Le monologue intérieur n'a pas besoin d'être extensif à toute l'œuvre pour être perçu comme immédiat : il suffit, quelle que ce soit son extension, qu'il se présente de lui-même, sans le truchement d'une instance narrative réduite au silence, et dont il en vient à assumer la fonction<sup>297</sup>.

---

296. Virginia Woolf, *Modern fiction*, in *Collected Essays II*, Londres, Hogarth Press, 1966, p. 106.

297. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 194.

Une certaine forme de suprématie tend à dessiner les contours de cette conscience intérieure, qui régit, grâce à ses propres systèmes, les fils mouvants de la narration et de l'action effective. Cette intériorité déployée aux confins des abysses de la pensée, si elle se lit de manière criante dans tous nos textes, de *Crime et châtiment* aux œuvres de notre corpus, apparaît cependant comme l'anti-forme du dialogue, plus présent chez Dostoïevski.

Le dialogue comme fil de progression de l'action romanesque semble, dans l'œuvre de Dostoïevski, se dresser en véritable pont relationnel. Il apparaît comme le lien qui unit le discours général, lui-même stratifié au travers d'une multitude de pensées extérieures, à la conscience du personnage. Fonctionnant à la manière d'une barrière effective dressée entre deux univers bien distincts, il pose dès l'abord les bornes d'une individualité, démontrant par définition que cette dernière ne peut, sans l'apport dialogique, se construire par elle-même.

Il faudrait dans cette mesure voir dans l'évolution de l'errant au travers de notre corpus une opposition bien nette entre technique de dialogue et de flux de conscience. Raskolnikov possède certes largement toutes les qualités d'un individu dont la conscience demeure en perpétuel mouvement ; mais il convient de montrer à quel point l'apport de la parole extérieure, ainsi que de la parole extériorisée, s'avère décisif pour la continuité de l'intrigue. On le voit dans *Crime et châtiment*, le personnage, hanté par mille doutes, assailli maintes fois par le désir de révélation, oscillant péniblement entre les lourdes eaux de la repentance et du secret, vacille dans le même temps entre les sphères du dedans et du dehors. Il y a dès lors dans le texte comme une sorte de mise en concurrence entre deux systèmes narratifs prépondérants, celui, phagocytaire et intériorisé, du flux de conscience, et celui, plus expansif, du dialogisme.

La complexité de ce dialogue ramifié dont la théorie bakhtinienne fait foi, témoigne déjà d'une importante stratification en son sein même. On le comprend, le dialogisme implique forcément plusieurs niveaux d'entendement et de répercussion au niveau de la conscience intérieure qui ne semble, pour sa part, ne faire qu'emmagasiner les informations, selon leur rôles respectifs, pour analyser ensuite leurs différents impacts sur la pensée individuelle.

Destinataire, sur-destinataire, sub-destinataire : on comprend alors pourquoi il faut conserver son tranchant à la théorie du dialogue chez Bakhtine et surtout éviter de la ramener à un dialogisme de surface. Bakhtine de ce point de vue est inséparable de Jakubinski et de toute une tradition d'étude de dialogue en

Russie. Jakubinski [...] cite par exemple les analyses publiées en 1915 par Scerba, qui montrent que “le monologue est, dans une certaine mesure, une forme linguistique artificielle, et que la langue révèle sa véritable essence dans le dialogue<sup>298</sup>”.

Le parallèle entre dialogue et monologue intérieur se fait dans la mesure où les deux concepts de rendement d’informations et de progression romanesque apparaissent porter leurs fruits de manière efficace. En effet, ces deux systèmes de communication, bien présents dans *Crime et châtiment*, jouent tour à tour le rôle nécessaire de l’interaction mentale entre les personnages, mais surtout de celui qui consiste à faire de la conscience intérieure l’ultime bastion du savoir.

Raskolnikov oscille donc entre flux de conscience intense et dialogisme énergique. Les conversations qu’il entretient avec des personnages de l’œuvre comme Porphyre ou encore Razoumikhine le mènent à une meilleure connaissance du monde. Parallèlement, le flux de conscience hypertrophié, que l’on constate au sein de l’œuvre permet, de la même manière, cet élargissement progressif du spectre de connaissance de la conscience raskolnikovienne.

On l’observe de façon claire, les procédés de cette narration évolutive interne ont lieu au travers de systèmes d’écritures qui se déploient et se dessinent en filigrane de l’action effective. Le mode de progression est, pour ainsi dire, souterrain, dès lors qu’il fait sciemment appel à des interactions qui se situent au second plan de l’intrigue qui est donnée à voir.

*Crime et châtiment* entreprend ainsi ce dévoilement, aussi profond que complexe, aussi structuré que chaotique d’idéologies diverses et mêlées, témoignant de cette façon de la richesse expansive de l’évolution romanesque d’un personnage pourtant en perpétuelle errance.

A considérer la vaste littérature suscitée par Dostoïevski, il semblerait qu’on ait affaire, non pas à UN auteur littéraire écrivant romans et nouvelles, mais à tout un ensemble d’exposés philosophiques appartenant à PLUSIEURS auteurs penseurs. Raskolnikov, Mychkine, Stavroguine, Ivan Karamazov, le Grand Inquisiteur, etc. Dans la pensée des critiques littéraires l’œuvre de Dostoïevski s’est résolue en un ensemble de constructions philosophiques indépendantes et contradictoires défendues par ses héros. Parmi elles, les opinions philosophiques de l’auteur lui-même sont loin de figurer à la première place.

---

298. Yves Clot, « L’auto-confrontation croisée en analyse du travail, l’apport de la théorie bakhtinienne du dialogue », in L. Fillietas et J.P Bronckart, *L’Analyse des actions et des discours en situation de travail. Concepts, méthodes et applications*, Peeters Louvain-la-Neuve, CNAM, 2005, p. 40.



[...] On discute avec les héros, on s'instruit auprès des héros, on essaye de développer leurs opinions au point de parvenir à un système achevé<sup>299</sup>.

Il semble dès lors aisé de constater comment la suractivité peut avoir lieu de manière insidieuse, délibérément organisée au sein d'une structure mentale confinée dans les tréfonds de la conscience. Raskolnikov use, d'une certaine façon, de deux modèles essentiels de communication et d'avancement romanesque. A la fois au travers d'un dialogisme intense et d'un flux de conscience en perpétuel mouvement, le personnage de Dostoïevski parvient, semble-t-il, à fonder en creuset les socles de sa pensée intime.

Bien que les dialogues soient ostensiblement exposés, livrés véritablement à la scène romanesque, on voit bien comment les éléments constitutifs de ceux-ci gagnent progressivement le terrain de la conscience du personnage.

L'atmosphère du roman apparaît empreinte d'un brouhaha de consciences au premier abord. Pourtant, le jeu de l'auteur consiste à structurer l'ensemble de ces pistes idéologiques, lancées tout azimut :

La multiplicité des voix et des consciences indépendantes et non confondues, l'authentique polyphonie des voix pleinement valables est effectivement la particularité profonde des romans de Dostoïevski. Il n'y a pas dans ses œuvres pluralité de caractères et de destins se développant au sein d'un monde unique, monde objectif éclairé par l'unique conscience de l'auteur, mais véritablement multiplicité de consciences pleinement qualifiées, possédant chacune leur monde et se combinant ici dans l'unité d'un événement, tout en restant non confondues<sup>300</sup>.

Il y a ainsi un réel parcours qui s'effectue, des consciences extérieures à la conscience interne du personnage. Dostoïevski utilise donc d'une certaine manière les configurations moins visibles du souterrain afin de mener à bien la progression du fil de la pensée, structurée et structurante, personnelle et multiple.

Si l'univers dostoïevskien est, par nature, peuplé de cette multiplicité – et non pas confusion – de consciences, il révèle une organisation du monde en fonction des liens étroits et parfois discrets qui unissent invariablement les différentes idéologies qui l'habitent.

« La particularité essentielle propre au monde littéraire de Dostoïevski fut pour la première fois entrevue par Viatcheslav Ivanov [...] Il définit le réalisme de Dostoïevski par un réalisme fondé non sur la connaissance (d'un objet) mais sur

---

299. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 9.

300. *Ibid.*, p. 10.

la “pénétration”. Affirmer le moi de l’autre non comme un objet mais comme un autre sujet. [...] Chez Dostoïevski, la catastrophe tragique tient toujours à ce que la conscience du héros est isolée dans son solipsisme, à ce qu’il est enfermé dans son propre monde<sup>301</sup>.

La nécessité pour les personnages dostoïevskiens de chercher cette ramification mentale se joue essentiellement sur le mode *piano*. Les dialogues apparaissent comme autant d’épisodes cruciaux où la confrontation d’idées a bel et bien lieu. Pourtant, il semble que ce soit au fond le moment de cette interpénétration dont parle Bakhtine. Les univers mentaux se confrontent ainsi en apparence, mais se connectent en sourdine, échangeant insidieusement certains de leurs paramètres.

Il semblerait également que la référence de Bakhtine à la catastrophe soit tout à fait éloquente : si elle signifie la fin d’un événement notable ou un dénouement, heureux ou malheureux, elle se lit au cœur de la citation précédente. C’est en effet l’arrêt d’un certain parcours qui semble être redouté par les héros dostoïevskiens. Le rapport, étymologique, à la torsion, à la déformation, vient nous conforter dans cette idée d’une ligne de conduite parfaitement construite, bien que peu visible en surface du texte. La catastrophe tragique apparaît dès lors comme l’événement majeur causant cette rupture avec l’altérité.

Au XX<sup>e</sup> siècle, pour, par exemple, un poète comme Pierre Jean Jouve, dans le célèbre “Avant-propos” à son recueil *Sueur de sang* (1933), la catastrophe, dans la tragédie et dans le monde est également métaphysique, produite par l’abîme intérieur de l’homme : elle a partie liée avec l’instinct de mort, que Freud a mis en évidence, et contre lequel la poésie doit plutôt affirmer les forces de vie : “Tout cet édifice assez merveilleux est d’ailleurs traversé par un autre mouvement de l’inconscient que nous apprenons à lire comme tel, qui se nomme la catastrophe. La catastrophe la pire de la civilisation est à cette heure possible parce qu’elle se tient dans l’homme, mystérieusement agissante, rationalisée, enfin d’autant plus menaçante que l’homme sait qu’elle répond à une pulsion de la mort déposée en lui. Il n’y a pas à douter que le créateur des valeurs de la vie (le poète) doit être contre la catastrophe ; ce que le poète a fait avec l’instinct de la mort est le contraire de ce que la catastrophe veut faire ; en un sens, la poésie c’est la vie même du grand Eros morte et par là survivante<sup>302</sup>.”

Raskolnikov, au travers des conversations qu’il mène au fil du texte, parvient à reporter, pas à pas, la catastrophe. Ce n’est qu’en toute fin de parcours – intérieur et physique – qu’il se trouve face à celle-ci. La confrontation avec la rupture l’oblige à l’aveu. La conversation avec Sonia est à ce titre tout à fait éloquente de ce processus de

---

301. *Ibid.*, p. 15. Pour l’œuvre d’Ivanov, *Sillons et limites*, Moscou, Musagète, 1916, p. 33-34.

302. Dominique Combe, « Rhétorique et théâtre chez Pierre Jean Jouve », in *Nord*, n° 16, 1990, p. 79-85.

rupture amorcée : la répétition de la sentence « Ne me tourmente pas » indique d'ores et déjà ce refus presque inconscient de l'interpénétration des consciences mises en scène lors de cet épisode. Progressivement, le glissement de la conversation a lieu par le biais de thèmes pivots et généraux tels que la faim, le vol, la volonté d'entraide familiale. Tout le propos se situe en fait à l'orée de la sphère intime, sans jamais véritablement laisser la connexion opérer. Raskolnikov semble se tenir dans une posture éloignée, retranchant presque sa propre personne de la scène romanesque.

Le conseil qu'il donne à Sonia « J'ai le cœur mauvais ; prends-y garde » peut se lire comme un élément du discours qui précipiterait finalement la catastrophe de l'aveu. C'est effectivement ce qui se passe. En somme, le système du dialogisme, où règne une certaine forme de fluidité à la fois intellectuelle et émotionnelle, empêche en quelque sorte tout changement brutal et soudain sur la courbe événementielle de l'intrigue dans le même temps qu'il fonde, au fil de son déroulement, le matériau rapiécé et éclectique de la sphère mentale.

Les procédés mentaux mis en œuvre dans nos textes déploient, de manière souterraine, une véritable construction individuelle. Sans cesse mouvante, la conscience de nos personnages fonctionne à l'ombre de mécanismes de l'interaction de pensées. Il faut ainsi distinguer nettement ce qui se passe au niveau de l'intrigue en elle-même de ce qui se trame en sourdine.

Le flux de conscience, le dialogisme, sont autant de rouages clandestins qui influent grandement sur les actions effectives. Il semblerait pertinent de nous pencher cependant sur l'aspect primitif du lieu souterrain, dans la mesure où il semble recéler en creuset l'énergie vitale des destinées qui sont données à voir. Plus encore, c'est au travers de cet enfouissement que sembleraient surgir certains paramètres d'une errance qui se lit sur la scène visible.

La définition du terme souterrain, si elle peut, au premier abord, paraître évidente – il suffit en effet de disloquer la préposition du nom pour aboutir à la juste compréhension du mot – met toutefois en évidence une certaine précision qu'il convient de souligner :

« a) 1155 *sozterrîn* subst. "lieu ou passage sous la terre" (*Wace*, Brut, éd. I. Arnold, 1390) ;

b) fin XII<sup>e</sup> *sozterrîn* adj. "qui est sous terre" (*Orson de Beauvais*, 322 dans T.-L.) ;

2. a) 1160 *sozterrain* adj. “qui est sous terre” (*Eneas*, 2830, *ibid.*);  
 b) 1165 *sozterrain* subst. “lieu ou passage sous la terre” (*Troie*, 26158 dans T.-L.);  
 c) 1546 fig. *soubsterrain* “caché” (Rabelais, *Tiers Livre*, éd. M. A. Screech, p. 19). Formé de sous-\*, de terre\* et de -in\* puis -ain\* sur le modèle du lat. *subterraneus*.<sup>303</sup> »

Si « les mots sont comme une voûte sur la pensée souterraine<sup>304</sup> » comme l’affirmait Jules Renard, il semblerait qu’ils soient d’abord prononcés en un lieu bien défini, par rapport à un espace préalablement établi. On voit comment le terme oscille entre désignation d’un lieu fixe, cité en-deçà du niveau des hommes, et précision supplémentaire mais essentielle au sujet de sa caractérisation spatio-temporelle. Il convient tout de même de noter qu’en fonction de la source scripturale dont il émerge, le terme recouvre plus volontiers telle ou telle définition. Ainsi, Le *Tiers Livre* retiendra plutôt la dimension métaphysique du souterrain, tandis que *Troie* reprendra le schème pratique et concret de la cachette qui siège sous terre. On le voit bien, le mot porte à la fois en son sein l’idée de lieu et celui de passage. Son sens figuré réunit les deux notions, en faisant explicitement appel à l’idée d’un endroit caché.

Notons que le souterrain semble, de tout temps, renvoyer à une certaine flexibilité, dès lors qu’il s’adapte au contexte au sein duquel il apparaît : ainsi, le *Tiers Livre*, jugé obscène et censuré par la Sorbonne, laissera plus volontiers apparaître une signification du souterrain plus psychologique que celle donné par *Troie*.

Que ce soit un lieu de passage ou une cachette où l’on se terre, le souterrain, son image, sa configuration même, correspondent aux parcours de nos errants, dans la mesure où ceux-ci semblent agir en-deçà de la courbe narrative.

Raskolnikov, Jim ou encore Clamence, évoluent en définitive au creux d’une sphère parallèle à celle qui se déploie sur la scène narrative et romanesque.

La référence au souterrain apparaît évidente, puisque les formes de réflexion individuelle ne semblent en réalité se développer que dans le tréfonds de la conscience.

Dans *Crime et châtiment*, Raskolnikov pense d’abord son action, mille fois, avant de la mettre à exécution. Ses actes, s’ils sont guidés par cette conscience qui se construit à l’intérieur, sont d’abord exécutés, clairement déployés au sein de ce labyrinthe souterrain qu’est son esprit.

303. Définition de « souterrain ». Source : Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

304. Jules Renard, *Journal (1887- 1910)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 258.

Contrairement au personnage de Dostoïevski, ceux de notre corpus empruntent un itinéraire souterrain qui se manifeste, non pas réellement comme mode de survie, mais plutôt comme véhicule même de la pensée intérieure. On observe en effet de quelle manière ce flux de conscience, particulièrement élaboré au sein de nos œuvres parvient à faire du monologue de l'esprit le matériau principal de l'intrigue.

Lorsque Raskolnikov utilise le mode souterrain afin de masquer, d'abord son dessein, puis son geste, les personnages du corpus apparaissent au contraire dans une posture où le souterrain sert de véritable moyen de progression.

Gilbert Durand consacre à ce titre de nombreux travaux concernant le souterrain, mettant en lumière de quelle façon il permet aux individus une construction personnelle effective.

Qu'il s'agisse de l'élucidation d'une énigme, comme dans *The Dreaming*, de la prise de conscience d'une identité jusque là dissimulée sous la multiplicité des masques, comme dans *Invisible Man*, ou encore de l'exploration des zones les plus secrètes d'un moi perturbé comme dans *The Girl Green as Elderflower*, c'est toujours paradoxalement d'un monde souterrain que naît la lumière. Dans les trois romans, la même idée d'une régénération, d'un retour aux sources de l'être est présente et conduit naturellement le lecteur à se remémorer les mythes archaïques de fertilité et de résurrection liés à l'image de la Terre-Mère<sup>305</sup>.

Notre corpus met en scène des personnages qui voient dans l'espace du souterrain un lieu de progression, à l'inverse de Raskolnikov, qui semble lui y voir un espace de régression. Comme dans *Le Sous-sol*, la parole intérieure révélée au lecteur, celle qui se trouve confinée au sein de l'espace souterrain, exprime la pensée laborieuse, le sentiment douloureux, la situation difficile. Dostoïevski déploie ainsi en sourdine toute l'étendue d'une évolution individuelle contrariée par des éléments extérieurs. C'est en somme la confrontation à l'immédiateté effective, comme si la conscience s'accaparait à la volée des informations externes pour les ramener dans le souterrain, plus propice à l'analyse.

Dans nos œuvres en revanche, c'est l'aspect progressif qui prend le dessus. On le voit, la narration se fait en partie par le biais du souterrain, comme si ce dernier apportait aux parcours un élan nécessaire à leur évolution. Nous sommes en présence d'individus qui, en effet, prennent le parti de l'errance de leur propre gré. L'avancée

---

305. Geneviève Laigle, « L'imaginaire souterrain à travers trois romans anglo-saxons contemporains », in Aurelia Gaillard (dir.), *L'imaginaire du souterrain*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 205.

souterraine apparaît dans cette mesure en adéquation avec cette volonté première d'errance active et, en un sens, programmée.

L'attraction de l'abîme (image de l'énergie du fond de la terre) assume l'aspect catastrophique de la chute, du vertige, de la pesanteur et de l'écrasement. [...] L'enfoncement rend tangible le vide caché et inquiétant d'un *topos* de l'utopie et du voyage souterrain, celui de la cavité creuse de la terre, au moyen de l'image récurrente de la verticalité : une verticalité vers le bas – *vertex*, lit-on dans les dictionnaires étymologiques, de *vertere* "diriger vers le haut" opposé à son étymon archaïque, *vortex*, suggèrent une spirale descendante.<sup>306</sup>

Le contexte de nos œuvres semble, en de nombreux points, concorder avec la nature même du parcours qui est donné à voir. La notion de régression imagée par le souterrain, évoquée par Gilbert Durand<sup>307</sup>, montre comment parcours intérieurs et parcours extérieurs fonctionnent en définitive par procédé de réciprocité. Les personnages de nos romans adoptent ainsi le souterrain comme moyen de progression alors qu'il signifie, à son fondement même, la régression par excellence. Le paradoxe résidant au creux d'un tel choix doit sans doute d'abord se lire dans les personnalités profondément scindées des personnages. Au-delà, il s'inscrit dans une perspective de progression à rebours d'un ordre préétabli.

Une fois de plus, la différence majeure qui oppose *Crime et châtiment* aux œuvres de notre corpus concerne l'usage qui est fait du mode souterrain au sein de l'intrigue. Raskolnikov l'associe, en dernier recours, à un masque social protecteur.

Il y a donc principalement deux manières d'employer le souterrain lors d'errances. Il semblerait que les différentes modalités varient d'abord en fonction du type d'errance entreprise.

Il faut donc se demander dans quelle mesure nos œuvres modernes tendent à s'écarter du modèle dostoïevskien, notamment au travers de l'exemple de l'usage du souterrain au cours des errances respectives qui sont tour à tour données à voir.

La dysphorie<sup>308</sup> engendrée par le sous-sol intérieur renvoie visiblement à des états émotionnels très différents en fonction des romans. L'on constate essentiellement que cette espèce de dilatation de l'espace, formée en creuset dans l'esprit de Raskolnikov, fait émerger une myriade de sensations de panique, liées de près ou de loin à l'étouffement et à l'épuisement mental.

---

306. Nadia Minerva, « Fragments d'un discours utopique : l'imaginaire souterrain de Jules Verne entre utopie et dystopie », in Aurelia Gaillard (dir.), *L'Imaginaire du souterrain*, op. cit., p. 173.

307. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963.

308. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

*Crime et châtiment* ouvre définitivement la voie à mille espaces souterrains au travers de l'existence même d'un personnage tel que Raskolnikov. L'espace ainsi entrouvert, véritable boîte de Pandore, fait imploser toutes les peurs inavouées de l'être, livrées en vrac au sein d'une conscience qui peine à traiter un nombre édifiant d'émotions et de sentiments, parfois contradictoires.

La dimension négative, voire péjorative, du souterrain chez Dostoïevski se lit également dans *Le Sous-sol* (1864), dont le titre, traduit de manière relativement approximative, ne semble pas révéler tous les éléments d'une symbolique qui marque pourtant un tournant majeur dans l'œuvre entière de l'auteur:

“Sous-sol” non plus que “souterrain” ne correspondent au terme russe *Podpolié*, littéralement le “sous-plancher”. Ce terme désigne l'étroit espace séparant le rez-de-chaussée des fondations, lieu obscur, malodorant, domaine des rats et des souris<sup>309</sup>.

La référence au souterrain, qu'elle soit explicite comme dans *Le Sous-sol*, ou plus implicite au sein d'un roman comme *Crime et Châtiment* – cette franche tendance à la dissimulation de Raskolnikov fait foi – ne laisse rien augurer de bon. Elle semble être le signe manifeste de la perdition initiée de manière strictement individuelle : c'est le personnage lui-même qui décide de s'enfoncer, volontairement, énergiquement, dans d'abyssaux tunnels intérieurs. L'idée de suicide moral est presque effleurée. Raskolnikov s'enlise, progressivement et de son plein gré, dans les sables mouvants de sa conscience torturée, n'échappant pas moins à la réalité effective, qui ne cesse de le poursuivre et de demander des comptes.

Le sous-sol peut certes devenir l'espace de l'*immonde*<sup>310</sup>, lieu révélateur de la vérité du monde par jeux constants d'oppositions, permettant l'accès à un regard de l'entre-deux, définissant ainsi l'homme par une neutralité sociale qui mène à la juste compréhension du monde sensible. Mais le monde souterrain demeure le lieu où, dans l'ombre, les craintes les plus primitives surgissent. Les désirs qui ne sont jamais assouvis prennent naissance au creux de cette observation de l'homme contemplant le monde réel par en dessous. René Girard évoque l'expression de « métaphysique

---

309. Boris de Schloezer, Introduction de *Dostoïevski : Le rêve d'un homme ridicule et autres nouvelles*, Paris, « 10/18 », 1966, p. 5.

310. Serge Meitinger, « De l'immonde ou la voix du souterrain, à propos du Sous-sol de Dostoïevski », in Aurelia Gaillard (dir.), *L'imaginaire du souterrain*, op. cit., p. 209.

souterraine<sup>311</sup> » lorsqu'il dresse un parallèle entre monde du sous-sol et mimétisme du désir ou désir mimétique.

C'est en définitive le système adopté par Raskolnikov, lorsqu'il érige des valeurs universelles telle que la justice, ou extérieure à lui, telle que le courage de la bataille et la rigueur militaire, qu'il attribue par exemple à Napoléon, en valeurs intrinsèquement personnelles. Ce sont en réalité des notions extérieures, longtemps contemplées, qu'il entreprend d'intégrer au souterrain qu'il habite en esprit. Le mimétisme est bien présent, presque perçu par moments comme nécessaire à la survie même du personnage.

Nous pourrions affirmer que Raskolnikov, consciemment ou non, opère une sorte de transfert parodique non seulement d'individus, mais aussi de grandes idées, en les faisant glisser vers sa propre sphère souterraine.

S'il a, comme le souligne Bakhtine, nombre de doubles parodiques au sein de *Crime et châtiment*, Raskolnikov ne manque pas d'en créer de nouveaux, qui apparaissent dès lors sur la scène, ressurgissant violemment, encore plus grotesques.

Les doubles parodiques devinrent aussi un phénomène relativement fréquent de la littérature carnavalesquée. Chez Dostoïevski, cela s'exprime avec une force particulière, – il n'est presque pas un des héros principaux de ses romans qui n'ait plusieurs doubles le parodiant diversement: pour Raskolnikov – Svidrigaïlov, Loujine, Liébiéziatnikov<sup>312</sup>.

L'interaction a lieu entre monde réel et monde souterrain, entièrement façonné par Raskolnikov. L'échange identitaire se fait au sein même de l'esprit du personnage, rappelant cette notion chère à Bakhtine de procédé carnivalesque<sup>313</sup>. Le grotesque de la transaction se tient dans *Crime et châtiment* de manière souterraine, mêlant valeurs et identités, monde des idées et monde factuel. Tout se passe comme si Raskolnikov tendait à la parodie mimétique au sein même de sa conscience souterraine : si les doubles du héros de Dostoïevski évoluent sur la scène romanesque, les doubles créés par lui, quant à eux, évoluent de façon grotesque à travers les longs tunnels de son propre souterrain.

Il y a effet de cohérence entre les niveaux structurels de la conscience. Néanmoins, on note par quels mécanismes vicieux la défaillance morale du personnage continue de se

---

311. René Girard, « Dostoïevski, du double à l'unité », in *Critique dans un Souterrain*, Paris, Livre de Poche, coll. « Biblio-Essais », 1993, p. 69.

312. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 149-150.

313. Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982, p. 149.



perpétrer. Le souterrain apparaît à ce titre comme la manifestation intérieure la plus criante de son anomalie sociale et morale.

*Crime et châtiment* met en exergue cette bifurcation d'une trajectoire, déviée dans sa course par un itinéraire souterrain. Le personnage construit en ses murs ne semble pas pouvoir y échapper, dans le même temps qu'il semble s'y complaire pleinement. L'idée même de cette construction de la conscience individuelle en souterrain offre une vision dès lors plus précise des perspectives métaphysiques et physiques de l'errance de Raskolnikov. La notion carnavalesque de Bakhtine, qui peut, dans son acceptation plus générale, être reliée à la diversité des masques sociaux, nous éclaire déjà sur l'ambivalence du personnage, sur sa propension au factice. Les paradoxes de Raskolnikov se lisent donc jusque dans les fonctionnements les plus dissimulés des espaces mentaux qu'il crée par lui-même.

Le souterrain mental comme espace de progression apparaît dans *Crime et châtiment* comme une hypothèse à double tranchant. Ni foncièrement adjuvant – Raskolnikov finit par provoquer la « catastrophe » de l'aveu, sortant ainsi des murs étroits de sa conscience souterraine – ni réellement perçu comme structure auxiliaire de l'intrigue, il vient s'ajouter aux nombreux paradoxes du personnage. Mais il marque tout de même le roman tout entier de sa force destructrice. Ce qui doit être manifestement retenu, c'est cette puissance de l'esprit, annihilant d'une part tout rapport social équilibré – Raskolnikov est, par essence, autarcique – et plongeant le héros dans un univers intérieur opaque et illimité.

*Crime et châtiment* offre en sourdine le spectacle d'un souterrain qui, contrairement aux premières apparences, déploie la personnalité errante du personnage sur le mode régressif. Raskolnikov est rattrapé puis littéralement envahi par un dialogisme qui tend à brouiller les pistes de sa conscience, et aboutit finalement à la rupture qui unissait jusqu'à lors les fragiles liens entre monde social et monde intérieur.

Le souterrain dostoïevskien de *Crime et châtiment* ne ressemble pas vraiment à celui du *Sous-sol*, installé dans un lieu, certes peu reluisant, mais propice à une certaine stabilité, notamment identitaire. Raskolnikov, précurseur d'une modernité qui, de plus en plus, se questionne sur les fondements moraux de sa société, se perd dans une conscience dont les méandres, au lieu de le mener à la vérité et à la pleine connaissance du monde, – devrions nous parler, en l'occurrence, de justice du monde ? – le guide vers une culpabilité qui ne semble jamais trouver de véritable fin.

Le souterrain, véritablement habité par Raskolnikov, n'amorce pas le processus progressif qui permet la transformation de la culpabilité initiale en révolte. *Crime et châtiment* décrit ainsi en détail les différentes étapes d'un enfoncement intérieur qui mène à la rupture totale avec une altérité dont les configurations principales ne changent pourtant pas.

Mais alors, il faudrait questionner notre corpus en profondeur, afin de comprendre comment les mécanismes du souterrain peuvent, à l'inverse, devenir source de progression des individus. Le souterrain, considéré sous un autre angle, pourrait bien figurer parmi les éléments structurels susceptibles de mener les héros modernes vers cette transformation de la culpabilité en révolte.

*Le Maître de Pétersbourg* reprend les thèmes majeurs de Dostoïevski. Les notions de faute et de culpabilité demeurent incontournables au sein du roman de Coetzee. La volonté, affichée, de reprendre des thèmes « russes » se lit d'abord dans cette reprise à peine pastichée de l'auteur russe lui-même. Il faut, dès lors, déployer des procédés d'évolution et de progression romanesques semblables à ceux qui semblent appartenir à l'univers dostoïevskien. Coetzee commence déjà par mêler différents éléments issus des romans de Dostoïevski dans *Le Maître de Pétersbourg*:

Dans la réalité historique, Netchaïev fut jugé pour l'exécution d'un étudiant membre de son propre groupe, et cet épisode figure dans *Les Démon*s (1872), œuvre que Dostoïevski commence à ébaucher à la fin du *Maître de Pétersbourg*<sup>314</sup>.

Cet entrelacement constant entre passé et présent, réalité et fiction, anachronismes et analepses tend, dans la charpente même du texte, à créer de nombreuses connections souterraines entre les différents univers qui le constitue. On le voit, le personnage de Coetzee jongle, à tout moment, entre factualité et monde des songes, de la rêverie éveillée, du fantasme ou de l'hallucination. Le dynamisme certain qui émane du texte met forcément en scène celui, sans doute moins apparent, du personnage lui-même. Pris en étau entre une certaine immédiateté narrative et la permanence d'un prolongement intérieur et profond, il ne cesse en effet d'interagir entre les deux mondes.

---

314. André Viola, *J. M. Coetzee: Romancier Sud-Africain*, op. cit., p. 110.

Le souterrain de Dostoïevski dans *Le Maître de Pétersbourg*, contrairement à ceux qui siègent dans les consciences des autres individus de notre corpus, ne semble pas se charger des mêmes fonctions au sein du récit. Il apparaît plutôt chez Coetzee comme espace irrésistible, contraignant ainsi le personnage à l'investir à tout moment, l'arrachant à l'improviste à la sphère factuelle et romanesque:

*"The police have been here, Fyodor Mikhailovich, they are looking for a murderer!" Time stops ; he stands frozen. "Why should they come here? The words come from him but he seems to hear them from afar, the thin words of someone else"<sup>315</sup>.*

L'annonce brutale de Matriona au personnage implique instantanément une rupture, non seulement temporelle (le temps est suspendu), mais également communicative. Les mots prononcés ensuite par le personnage lui-même ne semblent plus, dès lors, faire véritablement sens. La parole incontrôlée apparaît dans une certaine mesure comme le signe manifeste de l'existence de ces voies souterraines, reliées intrinsèquement à l'individu. On le voit, la conscience ne reconnaît pas les mots qui sortent pourtant d'un corps pleinement réalisé, totalement appréhendé dans sa forme matérielle – souvenons-nous des passages où l'auteur fait état de cette pleine conscience d'une corporalité vieillissante, déclinant peu à peu vers une mélancolie empreinte de nihilisme.

Le souterrain de la conscience prend la forme symbolique du tunnel obscur chez Coetzee, témoin d'une espèce de régression liée aux peurs les plus primitives. Lorsqu'en effet, Pavel ne lui parle plus, le personnage dit entendre des « voix diaboliques ».

Même lorsque l'action envahit l'intrigue, les sinistres appels du souterrain, chargés en images lugubres, saturés d'associations hybrides et inquiétantes, ressurgissent, empiétant sur le terrain de la narration. « En outre, à la fin de l'entretien, l'image sinistre de Netchaïev s'impose à lui à la place de celle de Pavel, et il n'arrive pas à la chasser<sup>316</sup>. » La conscience souterraine agit ainsi, non plus en sourdine, mais vraisemblablement à la surface même, là où les événements matériels, tels que le dialogue évoqué avec Maximov ont lieu.

---

315. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 109.

« "Des policiers sont venus, Fiodor Mikhaïlovitch ; ils cherchent un meurtrier !" Le temps s'est arrêté ; il reste figé. "Pourquoi sont-ils venus ici ? "Les mots sortent de lui, mais il lui semble qu'il les entend venir de loin, paroles ténues d'une autre personne. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), op. cit., p. 120.

316. André Viola, *J. M. Coetzee, romancier Sud-Africain*, op. cit., p. 111.

Plus encore, si le réel apparaît minoré face à un imaginaire entièrement paramétré, on observe avec quelle puissance il parvient à se hisser jusqu'au sein même d'une scène romanesque donnée à voir : deux exemples frappants de l'œuvre viennent corroborer notre propos.

D'abord, l'épisode où Netchaïev entraîne Dostoïevski à travers les ruelles sombres de la ville, puis celui, plus évident, de la cave. L'espace qui abrite l'action est dès lors parfaitement souterrain. L'un des derniers chapitres intitulé justement « La cave », met définitivement en lumière un lieu clos, dont le fonctionnement est uniquement régi par les constructions mentales qui y siègent. Le discours de Dostoïevski, autant que celui de Netchaïev, contribue à délimiter l'espace de la dite cave. Le nihiliste va jusqu'à dessiner le trajet vertical du lieu, désignant les enfants terrés dans la pénombre. En évoquant « les forces » qui déterminent leur destin, il convoque dans le même temps des institutions éminentes telles que les ministères ou les banques de commerce. Des bas fonds aux élites, Netchaïev met en exergue un parcours qui émerge et existe par le seul biais d'une solide causalité. C'est en somme le pic hiérarchique de la société qui influe sur les conditions fondamentales de ses propres tréfonds. Tout se passe en fait comme si Netchaïev donnait à voir, au travers de la cave, les configurations les plus masquées d'une continuité souterraine. Il montre dans le même temps que tout est régi par des mécanismes qui ne sont pas visibles.

*Le Maître de Pétersbourg* expose par ailleurs les modalités du souterrain dans sa forme régressive et au travers de multiples épisodes. Du macrocosmique (le discours de Netchaïev mentionne la chaîne de l'humanité, entièrement touchée par les rouages souterrains d'une politique dénuée de valeurs) au microcosmique (la conscience de Dostoïevski est constituée par étages, fonctionnant différemment en fonction de la situation), le souterrain apparaît à tous les niveaux du roman. Ce qui touche à l'intime, au corporel par excellence, est également marqué par l'idée de souterrain :

La relation sexuelle avec Anna lui procure également une sensation de descente dans les profondeurs. Ainsi il évoque ce “tourbillon de ténèbres, dans lequel il s'enfonce à l'intérieur du corps de la femme” et, plus loin, “l'instant au seuil de l'orgasme où l'âme, extraite du corps, entame sa descente en spirale jusqu'au fond de l'oubli<sup>317</sup>.”

La chute, presque inéluctable, du personnage de Coetzee, semble ne tenir qu'au fragile fil d'ariane d'une conscience dont le déroulement est forcément régressif.

---

317. *Ibid.*, p. 115.

L'image du souterrain semble être l'une des seules à assumer une telle responsabilité méta-textuelle. A l'image de Raskolnikov, le Dostoïevski de Coetzee est sans cesse rattrapé par une conscience dont les trop pleins l'emportent sur les carences : en un sens, c'est cette espèce de surcharge, qu'elle soit d'ordre sensoriel, émotionnel ou factuel, qui surpeuple un inconscient trop riche en paramètres, tant et si bien qu'il tend à son propre développement par le biais de longues et profondes ramifications.

*Le Maître de Pétersbourg* érige ainsi en pilier fondamental les diverses représentations d'un souterrain régressif : tant sur le plan strictement physiologique, (Anna affirme d'ailleurs avec une certaine justesse que Dostoïevski tente, inconsciemment, d'atteindre Matriona en s'unissant à sa mère, en empruntant donc la symbolique du tunnel que l'auteur relie à l'acte charnel) que sur le plan métaphysique (les pensées souterraines mènent le personnage à une déchéance qui se lit au travers de ses douloureux délires).

C'est dans la cave que Netchaïev accuse Dostoïevski de n'être pas, à l'inverse de Raskolnikov, « véritablement vivant ». La comparaison se devait d'avoir lieu en cet endroit : il symbolise si bien la concrétisation d'une construction mentale, la matérialisation véritable d'un parcours intérieur. Il pose dans le même temps de manière claire la bifurcation qui s'opère entre Raskolnikov et le personnage de Coetzee : *Le Maître de Pétersbourg* livre une certaine vision de la modernité nihiliste, laissant ainsi le néant prendre le dessus par le silence. L'attitude huysmannienne -songeons à *A vau-l'eau* - adoptée par Dostoïevski lors de l'excipit nous conforte dans cette impression. Contrairement à Raskolnikov, la conscience de la culpabilité ne provoque pas la déchirure de l'aveu, mais elle maintient le personnage dans une sorte d'entre-deux, profondément lié à un souterrain dont l'aspect régressif contribue à l'équilibre de cette neutralité de l'inaction.

*Lord Jim* file en sourdine la métaphore souterraine principalement par le biais de la conscience de son personnage éponyme. Si les dialogues ne suffisent pas à éclairer le tunnel de son parcours intérieur, on voit clairement comment le flux de conscience, omniprésent dans le texte, sert de repère essentiel à Jim. Virginia Woolf évoquait déjà « la musique sombre de la prose conradienne<sup>318</sup> », mettant dans le même temps en lumière le jeu constant de l'auteur entre ombre et lumière, particulièrement présent dans *Heart of Darkness*. Il faut sans doute considérer *Lord Jim* à travers le prisme de cette

---

318. Virginia Woolf, *The Common Reader*, Londres, The Hogarth Press, 1984, p. 224.

interaction, à travers cette activité permanente qui fait et défait sans cesse les liens qui unissent les différentes tonalités de clarté au sein de l'œuvre.

Jim, en un sens, oscille entre la lumière toute symbolique d'une conscience empreinte d'idéaux, et une réalité factuelle entachée par la faute, fatalement entourée par cette obscurité définie par son parcours. L'entrelacement perpétuel entre ombre et lumière, s'il joue un rôle sur la scène romanesque, endosse également celui, plus discret, d'une véritable structuration matérielle, dont les bornes se fixent en fonction des contours plus ou moins éclairés, à la lueur vacillante et fragile des valeurs mises en évidence. Ainsi, le souterrain mental de Jim est-il entièrement façonné, non seulement par sa volonté propre, mais aussi par la prise de conscience effective d'une hiérarchisation des faits et des idées.

*Heart of Darkness* livre déjà, au-delà d'un titre très évocateur, les premières pistes d'une sorte de fondation souterraine fortement liée à la dimension intérieure des personnages.

*But Marlow was not typical... and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of those misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine*<sup>319</sup>.

L'extrait, célèbre s'il en est, fonde les socles les plus essentiels de l'écriture souterraine conradienne. La métaphore du noyau obscur, chère à l'auteur, nous renvoie d'abord à l'existence d'un dedans et d'un dehors. Il convient de mettre en avant l'aspect interactif qui unit ces deux espaces, autant que de noter de quelle manière l'intérieur est marqué de l'obscur, tandis que l'extérieur appelle la lumière, ainsi que toutes les variations susceptibles de découler de celle-ci.

Dans *Lord Jim*, il semblerait que le système de valeurs soit inversé. La luminosité, aveuglante, au regard du monde de l'idée aux codes chevaleresques construit par Jim, provient de l'intérieur, tandis que la noirceur, elle, vient d'une immédiateté à la fois spatiale et temporelle, étroitement liée à la faute.

Le souterrain est bel et bien avéré au sein de *Lord Jim*. Il représente surtout le monde idéal du personnage, la véritable et pure utopie de Jim. La forme du roman donne des indications précises au sujet de cette dimension méliorative du tunnel intérieur:

---

319. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, op. cit., p. 18.

Aux temps bourgeois, c'est-à-dire classiques et romantiques, la forme ne pouvait être déchirée, puisque la conscience ne l'était pas ; [...] Dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850) son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé: l'écriture classique a donc éclaté, et la littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage<sup>320</sup>.

Si la forme textuelle reflète les parcours individuels, la modernité conradienne semble pousser l'interaction jusqu'aux confins d'une conscience qui ne peut jamais entièrement se dire, mais qui pourtant continue de s'exprimer en sourdine, au creux d'un véritable espace constitué, de plus, par des éléments qui échappent en partie à sa propre connaissance. Le monde formé par Jim n'est pas, en effet, totalement bâti à son image : comme Raskolnikov, il utilise à son avantage des qualités extérieures – la bravoure et le courage notamment – afin de monter une à une les pierres de ce solide rempart intérieur.

La problématique du langage qu'aborde Barthes est perçue dans *Lord Jim* comme déplacée à l'intérieur de l'univers de la conscience. C'est, en réalité, l'auto-confrontation, qu'elle soit langagière ou non – notons d'ailleurs que l'esprit, éclaté en digressions lyriques, tend à perdre la notion même de langage communicant et informatif – qui intéresse en premier lieu. Jim se trouve, tapi dans le souterrain de sa conscience, en face de ses propres enjeux, de ses propres défis, de ses propres phobies.

En somme, le souterrain agit comme révélateur d'une personnalité qui s'y construit dans le même temps. Aucunement marqué par une quelconque marque de neutralité, l'idée du souterrain dans *Lord Jim* fait songer aux toutes premières définitions du terme, ayant essentiellement attiré à sa fonction de passage et, partant, quelque peu évanescence : « *This very leap in the dark is exactly what writers write fiction in order to try*<sup>321</sup>. » La sentence se veut lapidaire ; elle ramène la fonction même de la narrativité à sa dimension originellement spatiale. Il faut littéralement sauter dans l'ombre pour que l'intrigue ait un sens ; mais elle rappelle aussi l'aspect éphémère et ponctuel du trajet souterrain : présenté comme rituel crucial certes, mais également somme toute, comme simple étape de progression. Jim évolue en effet en son sein afin de se reconstruire aux yeux de la sphère sociale, tout en laissant libre cours à sa propre nature: « *Romance had singled Jim for its own – and that was the true part of the story [...]* » (p. 213).

---

320. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 8.

321. Danièle Pitavy-Souques, *La Mort de Méduse. L'art de la nouvelle chez Eudora Welty*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 243.

Conrad met donc en place un dispositif souterrain faussement régressif : sous les traits grimés d'un romantisme sclérosant, le personnage parvient, par la force de sa conscience, à remonter une pente ardue. La ré-acquisition des valeurs intrinsèques à son idéal n'est possible que par la rigueur bien réelle des paramètres qui construisent son souterrain mental.

L'univers marin qui surplombe bien souvent les décors conradiens est sans doute pour quelque chose dans l'ouverture vers des voies qui siègent en dessous d'une norme humaine préétablie. La concentricité, régulière, martelant sans répit la sonorité du texte, de ces cercles liquides que l'on devine, avoisinant l'action, accompagnant les répliques, matérialise un peu plus le souterrain, signifiant par là qu'il existe un univers qui peut se lire en déchiffrant cette verticalité abyssale. La dimension métaphysique de *Lord Jim* passe ainsi nécessairement par les vertigineuses torsions d'un souterrain mental, vecteur non négligeable d'un parcours fulgurant.

Camus donne à voir dans *La Chute* une progression souterraine totalement exhibée. Si l'expression paraît oxymorique, c'est qu'elle fait écho à toute la structure du texte, à la fois distendue et minutieusement organisée. La parole délivrée par Clamence apparaît dans un premier temps, non pas seulement comme une confession, mais bien comme une longue série de diverses confessions, dévoilées au sujet d'une âme qui semble recouper ses méfaits à plusieurs carrefours de son existence. Les mots de Clamence tendent à former eux-mêmes la seule charpente du texte, ce long soliloque à travers lequel le personnage se fait à la fois juge et pénitent.

Le double jeu de Clamence se lit de manière claire et annoncée dans cette double fonction qu'il dit assumer. Le texte fonctionne dès lors comme une sorte d'exposé presque magistral, parfois dénué de toute logique, qui met sans détour en évidence à la fois les faits et les pensées, les anecdotes et les idées. La notion de souterrain au sein d'une telle transparence affichée pourrait dès lors passer à la trappe, si l'on évinçait de cette partie qui semble se jouer dans *La Chute* l'aspect mimétique de l'interlocuteur de Clamence. La fin du texte est explicite à son sujet.

[...] le portrait que je tends à mes contemporains devient un miroir. Couvert de cendres, m'arrachant lentement les cheveux, le visage labouré par les ongles, mais le regard perçant, je me tiens devant l'humanité entière, récapitulant mes hontes, sans perdre de vue l'effet que je produis, en disant : "J'étais le dernier des derniers." Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du "je" au



“nous”. Quand j’arrive au “voilà ce que nous sommes”, le tour est joué, je peux leur dire leurs vérités<sup>322</sup>.

La référence au miroir arrive en fin de monologue, et suffit à elle seule à mettre l’accent sur la ressemblance qu’il existe entre tous les hommes. La réflexion de l’objet, l’image spectrale qui est renvoyée amène, au-delà de la simple ressemblance, la perfection ultime de celle-ci. Mais l’exactitude du « paysage » n’a rien d’idyllique. C’est la rupture d’avec l’altérité, pourtant exprimée par la confrontation effective, qui est mise en lumière. La catastrophe, si elle émerge par l’aveu dans *Crime et châtiment*, surgit grâce à cette paradoxale espèce de mise en abyme inversée dans *La Chute*.

L’authenticité finale du texte se lit de manière puissante, aidée sans doute par une plume qui se veut plus émotive – l’usage répété des métaphores, des comparaisons, les tournures appuyées où l’imaginaire est mis en scène, l’hyperbolisation des postures du personnage –, principalement parce qu’elle survient au moment d’un dénouement. Cette vérité sur le monde et sur les hommes apparaît en ce sens comme une sorte de révélation, authentique apocalypse qui surgirait des entrailles de l’humanité entière, par le biais de la personne de Clamence.

Si l’interlocuteur est, en définitive, « personne », « le néant » ou encore « les hommes », il n’a pas d’identité propre. La mémoire de Clamence narrée au fil du texte n’est dès lors plus dévoilée. Il n’y a plus, en somme, deux niveaux bien distincts au sein de la structure textuelle, l’un appartenant au monde factuel, l’autre à celui de la conscience, ce dernier opérant un mouvement vertical afin de se dévoiler sur la surface d’une terre sensible autant que d’une scène romanesque.

Ce que Clamence offre, c’est, semble-t-il, l’ensemble des stratégies souterraines que sa conscience a pu, tout au long de son existence passée, déployer. Le niveau de narration n’est définitivement pas double. Nous nous situons en quelque sorte dans le creux même d’une conscience souterraine ainsi éventrée, livrée en pâture aux yeux de tous, ou de personne, ce qui, semble vouloir dire Camus, revient peut-être à la même chose.

La posture évoquée par Clamence dans l’extrait, si elle appartient sans conteste au long cortège d’une gestuelle tragique, indique déjà en surface la présence d’un mode souterrain de son propre fonctionnement. Le personnage de Camus souligne en effet que son visage est « labouré par les ongles », qu’il est « couvert de cendres » et qu’il s’« arrache lentement les cheveux ».

---

322. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 146.

La mortification qu'il s'inflige, ainsi exhibée, suggère cette mise en exergue d'une culpabilité commune. En se faisant martyr des hommes, Clamence ramène à la surface terrestre l'ensemble des fautes d'une humanité qui ne saurait partager ses méfaits, rendant le personnage responsable de tout. Souvenons-nous de l'article *Coupable devant tous et pour tout*<sup>323</sup>, qui évoque avec brio la notion de culpabilité universelle chez Dostoïevski. La célèbre réplique que l'on peut lire dans *Les Frères Karamazov*, « Nous sommes tous coupables de tout et de tous devant tous, et moi plus que les autres<sup>324</sup>. » renvoie directement à cette notion phare de l'auteur russe.

Chez Camus, le personnage semble jouer le rôle aussi essentiel que tragique de pénitent. Cependant, on le voit clairement, Clamence met dans le même temps en scène l'aspect profondément double de son identité. La position dans laquelle il se présente en fin de texte à son interlocuteur permet justement la mise en lumière de cette dualité. Il faut considérer à ce titre « le regard perçant », souligné, qui indique d'ores et déjà sa qualité de juge, inaltérable. Le terme « labourer » mérite également une attention toute particulière : en effet, il évoque dès l'abord l'action de creuser dans la terre. L'idée de souterrain n'est dès lors plus loin :

Ouvrir des sillons plus ou moins profonds dans la terre en la retournant avec un puissant outil à main ou tracté pour l'ameublir et la préparer à la culture. Synon. défoncer, sillonner. Labourer un champ, la terre, avec une charrue<sup>325</sup>.

Le visage endosse la fonction symbolique de lieu-dit de la souffrance universelle, comme semble en témoigner l'expression « visage labouré par les ongles » :

Se labourer le visage. Se déchirer, se taillader le visage. « J'avais sous mon suaire un poignard dont je me labourais la poitrine<sup>326</sup> »

Tout se passe comme si la face de Clamence, siège identitaire par excellence, révélait les stigmates d'une pénitence exacerbée. Le labour exécuté annonce dans une certaine mesure à la fois cette action de creuser, d'aller véritablement chercher ce qu'il ya en dessous, et celle de se mortifier. Le souterrain, ainsi que la somme de ses stratégies,

---

323. Michel Eltchaninoff, « Coupable devant tous et pour tout. Justice et culpabilité chez Dostoïevski », *op. cit.*, p. 77-87.

324. Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (trad. H. Mongault), Paris, Gallimard, 1948, p. 310.

325. Définition de « labourer ». Source : Centre national des ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

326. *Idem*.

apparaît ainsi comme momentanément démasqué par la seule volonté du personnage, à cet instant précis, tout puissant dans son malheur.

*La Chute* livre ainsi en sourdine les paramètres d'un souterrain qui, sous couvert d'une exhibition ostentatoire, grime tout de même pourtant ses contours les plus essentiels. Clamence, par la double fonction qu'il endosse, peut, à sa guise, aller et venir entre les deux mondes factices qu'il a progressivement façonnés. Celui, souterrain, de la conscience intime, permet, jusqu'à l'avènement de l'aveu de la culpabilité au moins, de progresser activement au sein d'une scène sociale dont les acteurs, s'ils ont temporairement disparus, restent représentés par l'interlocuteur anonyme.

Les personnages de notre corpus optent, de manière générale, pour un mode souterrain puissamment progressif. Jim, Clamence, ainsi que Dostoïevski (dans le cadre d'une certaine limite), tendent à opérer une réelle évolution au sein d'un monde géographiquement inférieur. L'invisibilité de celui-ci, si elle se lit irréfutablement au creux des consciences, donne également à voir au lecteur cette possibilité d'une action qui se jouerait dès lors à huis clos, mais qui, en définitive, serait bel et bien présente. La transformation de la culpabilité en révolte, si elle n'a effectivement pas lieu sur scène, déploie les mécanismes intérieurs d'une absorption phagocytaire de la conscience, souveraine, siégeant dans les bas fonds d'une individualité errante.

On voit comment la différenciation des plans superposés du récit génère le double positionnement des personnages : l'exemple de Clamence semble être, à ce titre, le plus parlant. A la fois ancré à la surface d'une narration effective, et habitant littéralement sa propre conscience, il tend à surexposer celle-ci sur un plan d'entendement commun, sous la forme *a priori* inoffensive de la confession. Mais cette interpénétration des mondes de la pensée et du déploiement de l'action entraîne, inévitablement, une dissociation de l'identité même. L'idée de schisme, initiale, n'est, une fois de plus, pas loin.

Ce sont en effet des personnalités profondément doubles, ayant pour ainsi dire une forte propension au lunatisme, qui sont données à voir. L'oscillation entre rachat de la faute sociale, et transgression délibérée de la loi des hommes, se lit jusque dans les tréfonds d'une conscience reflétant les lueurs changeantes de la pensée. De Raskolnikov à ces personnages modernes ou post-modernes dont le destin, foncièrement tragique, pose la question cruciale du salut, il y a comme une certaine évolution de procédé.

Pourtant, le nihilisme actif que l'on peut déceler au sein d'une modernité toujours écartelée par des pôles radicalement opposés ne suffit pas, semble-t-il, à faire émerger de façon claire une solution unique et sûre menant au dit salut.

L'errance, son principe même, se glisse ainsi entre les recoins les plus insoupçonnés de la charpente textuelle et romanesque ; toutes les composantes des œuvres apparaissent ainsi marquées du sceau de celle-ci.

*Crime et châtiment*, au-delà de mettre en scène la déchirure d'un homme pris en étau entre morale et idéologie, fait la lumière sur les questionnements fondamentaux liés à cette oscillation. Les œuvres de notre corpus, si elles empruntent à Dostoïevski certains des grands traits de sa structure, déroulent dans le même temps le fil rouge d'une contradiction moderne. L'oscillation de l'homme ne s'estompe pas au fil du temps. Elle semble cependant emprunter de nouveaux chemins, qui peuvent, dans une certaine mesure, enclencher le processus qui mène de la culpabilité à la révolte.

Il existe donc deux niveaux structurels au sein des œuvres : celui, permanent, étroitement lié au doute humain, et celui, moderne par définition, qui a trait au changement et au mouvement.

Il n'est pas confortable d'habiter le pourquoi sans tomber rapidement dans la tentation de la réponse. Dieu lui-même n'est-il pas précisément la tentation de réponse, quand la question devient insupportable à vivre<sup>327</sup> ?

De même, il serait pertinent d'interroger les œuvres sur cette capacité à faire naître, d'un nihilisme désespéré, les prémices d'une élévation métaphysique et sociale, jouant des soubresauts d'une modernité qui ne semble plus vouloir laisser au *fatum* seul le choix de la destinée.

---

327. Jean-Claude Besson-Girard, *Decrescendo cantabile*, Lyon, Parangon, 2005.

## **B. DE NOUVELLES FORMES D'ERRANCE À MI-CHEMIN ENTRE CONTINUITÉ ET ÉMERGENCE : L'HÉRITAGE DOSTOÏEVSKIEN (RE)MIS EN QUESTION**

Si *Crime et châtiment* n'offre, en définitive, aucune autre solution à la culpabilité que le châtiment, *Lord Jim*, *La Chute* et *Le Maître de Pétersbourg* semblent proposer de nouvelles pistes d'aboutissement. Raskolnikov ne peut transformer sa culpabilité initiale en révolte car c'est cette même révolte, tout aussi initiale, qui guide délibérément son geste criminel. En somme, Raskolnikov se distingue des personnages du corpus, d'abord parce qu'il n'atteint ni ne dépasse jamais les bornes d'une intériorité qui demeure enfermée dans ses propres règles. Doté d'une forme de conscience supérieure, le héros de *Crime et châtiment* oscille dès l'abord en esprit, et en esprit seulement, entre les deux rives qu'offre le titre du roman. Cet enfermement mental maintient tout de même le personnage reclus dans un huis-clos mental dont les rouages ne cessent de s'interpénétrer.

Le rétrécissement spatial se lit d'ailleurs - chez Sokourov du moins - jusque dans la disposition particulière et symbolique des espaces habités.

L'intimité du lieu s'approfondit au détour de la confrontation entre Sonia et Raskolnikov. [...] L'homme propose à la jeune femme de s'asseoir mais tous deux restent debout, en se rapprochant davantage, dangereusement et maladroitement. Une parole brutale du héros ("Pourquoi regardez-vous ma chambre ainsi ? Ma mère dit qu'elle ressemble à un cercueil.") scelle la dimension d'une crypte filmique avant la prochaine excursion<sup>328</sup>.

Raskolnikov se trouve dans l'incapacité de progresser, dans la mesure où son fonctionnement vital se déroule par rapport à cette espèce de ritournelle infernale qui caractérise si bien sa personnalité peu encline à l'ouverture sociale. Les personnages de nos œuvres se situent à l'opposé de Raskolnikov, en ce qui concerne du moins, et ce point nous paraît essentiel, les rapports à l'altérité. L'errance est dès lors rapportée plus ou moins directement aux liens qui se font et se défont avec les autres. Les différences majeures que l'on décèle entre *Crime et châtiment* et nos romans semblent justement joncher ces étapes, cruciales, où l'individu errant affronte une altérité toujours diversifiée, souvent perçue comme entité unique se ramifiant à l'infini.

---

328. Diane Arnaud, *Le Cinéma de Sokourov, Figures d'enfermement*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 44.

Ces errances se lisent en filigrane d'une modernité qui cherche à tâtons ses marques face à une société où le jugement d'autrui se manifeste, peut-être, au travers de nouveaux prismes.

La volonté de lâcher-prise, celle qui arrive après les pulsions du surhomme chez Raskolnikov, après la fièvre de toute puissance qui enivre son âme et ébranle son orgueil, est décrite dans *Crime et châtiment* comme les symptômes les plus évidents d'un dangereux nihilisme.

Seulement voilà, lui, Raskolnikov, commet un crime métaphysiquement abject. Un crime d'un ordre différent, *un péché envers l'Etre*. [...] Il n'est pas maître de son sens moral, il n'est pas un monstre comme Stavroguine. [...] Raskolnikov est un nihiliste raté, parmi les intellectuels nihilistes dénoncés par Dostoïevski, le "tout est permis" n'est pas pour lui<sup>329</sup>.

Cependant le nihilisme actif, positif au sens où il génère la prise de parole révoltée comme dans *La Chute*, tend à émaner d'un souterrain de la conscience. Le « Heureusement ! » qui referme la logorrhée de Clamence et le « Tant mieux ! » du narrateur des *Le Sous-sol*, font déjà la lumière sur une orientation très différente des trajectoires données à voir.

L'empreinte du nihilisme est certes omniprésente, de Raskolnikov au Dostoïevski de Coetzee. Néanmoins, il apparaît que l'héritage dostoïevskien, ramenant le chemin de l'errance à celui, quasi-christique, d'un parcours étroitement lié à la souffrance, soit puissamment ébranlé au travers d'une modernité qui, par-delà les similitudes, propose une alternative au châtiment.

### **1. Une errance moderne sous le signe de la pérennité dostoïevskienne : culpabilité et souffrance**

L'œuvre de Dostoïevski rattache très clairement la culpabilité à la souffrance. Dès le titre, la conjonction « et » apparaît comme vecteur reliant le crime au châtiment. La faute, puis son expiation y sont tour à tour livrées, sobrement séparées par un terme à la fois équivoque et ambigu. On observe tout au long du récit une multitude de types de châtements se déployant au travers de l'intrigue, forçant l'un après l'autre les verrous d'une conscience close. Raskolnikov cède en effet au besoin effectif d'expiation. Ce mouvement intérieur, s'il n'utilise de fait que la même notion de faute, parvient déjà à

---

329. Sanda Stolojan, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, op. cit., p. 203.

modifier les paramètres de pensée, arrachant ainsi la culpabilité de sa sphère strictement théorique et factuelle pour la ramener à celle, chère à Raskolnikov, de l'idée pure.

“Je vous assure que je suis sincère...” “Porphyre Petrovitch s'arrêta à ces mots, d'un air plein de dignité et Raskolnikov se sentit gagné par une épouvante toute nouvelle. La pensée que le juge le croyait innocent l'effrayait<sup>330</sup>.”

Le soubresaut qui a lieu dans la conscience surgit pourtant par le biais d'un autre personnage, étroitement rattaché à la notion de jugement, puisqu'il s'agit en l'occurrence du juge Porphyre. On voit de quelle manière Raskolnikov se saisit de l'idée même de sincérité, se l'approprie un instant, puis laisse *in fine* entrevoir la puissance d'un tel retour : la prise de conscience, soudaine, d'un châtiment qui ne serait plus extérieur, exclusivement lié à la faute commise, mais profondément interne, à rapprocher de l'auto-punition, est ainsi puissamment mise en lumière.

L'idée de châtiment recouvre ainsi plusieurs domaines d'entendement au sein de *Crime et châtiment*, dans la mesure où le héros découvre progressivement les nombreuses ramifications qu'un acte perpétré, échappé de sa propre sphère mentale et fantasmatique, engendre.

L'errance de Raskolnikov relève principalement, nous l'avons dit, de cette impossibilité de dire la faille, d'avouer la faute, de céder en somme aux normes rigides d'une société qui tend à réguler, au sein de son uniformité, les écarts d'individualités qui la composent. Le personnage qui a fauté se retrouve dès lors dans cette posture errante, tout le temps qu'il refuse l'éventualité même de la reconnaissance officielle et, partant, verbalisée, de sa faute. Sa trajectoire ne peut être qu'errante, vagabonde, parfois insensée, guidée en permanence par la crainte de la découverte que pourrait faire autrui, de son double crime.

C'est en réalité le poids de ce secret qui, pesant lourdement sur la conscience du personnage, ne peut véritablement et définitivement soulager son esprit qu'en s'extériorisant. Tout le drame, au sens théâtral du terme, réside justement dans le fait que Raskolnikov se trouve dans l'incapacité absolue de dévoiler son geste, ni même seulement de l'acquiescer ou de le laisser entendre de manière implicite. Pas d'apocalypse pour venir sauver le personnage des griffes de sa propre monstruosité. Pas d'élément déclencheur pour susciter l'explosion d'une vérité qui ne saurait se dire autrement que par l'exacerbation des pulsions qui l'ont, à un moment, faite telle qu'elle

---

330. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 474.

est. Raskolnikov apparaît, pour une large partie de l'œuvre du moins, complètement impuissant face à son geste. La culpabilité, si elle le ronge indéniablement, ne suffit pas à le libérer de l'emprise d'une douleur ressentie intensément et à tous les moments de son existence. Tout se passe en quelque sorte comme si cette même culpabilité dessinait dans l'âme torturée de Raskolnikov un cercle sempiternel où le principe fondateur de la faute perpétrée s'engendre continuellement. La culpabilité provoque ainsi le châtement par sa propre existence : c'est bien la projection d'une culpabilité, exhibée sous les yeux encore ahuris de Raskolnikov, qui continue de se développer jusque dans les trames les plus enfouies de l'intrigue.

La gaîté manque au grand roi sans amours ;  
La goutte d'eau manque au désert immense.  
L'homme est un puits où le vide toujours  
Recommence<sup>331</sup>.

Les vers d'Hugo semblent significatifs de cette espèce de continuité éternelle connotée comme un châtement. Souvenons-nous des premières figures de l'errance, condamnées à errer pour expier leur faute. Rappelons-nous plus particulièrement de Cartaphilus, dont la nature de la punition revient à celle-là même qu'il a voulu infliger au Christ. La marche, qui devient peu à peu l'errance effective du personnage mythique, résonne dans cette mesure comme l'exact pendant du châtement infligé à Raskolnikov.

Ici, ce ne sont plus les grandes instances sacrées qui prononcent le jugement. L'individu lui-même, abandonné par Dieu, s'auto-inflige les souffrances, tant morales que physiques, symptomatiques de sa propre faute. Le sentiment d'insécurité gagne chaque parcelle de sa conscience, tandis que l'espace même de son logis lui apparaît à tout moment susceptible d'une dangereuse intrusion. La pleine conscience de son acte, lorsqu'elle surgit brutalement, est par ailleurs tout à fait significative du lien immédiat qui se crée entre crime et châtement.

Au premier moment, il crut devenir fou. Un froid de glace s'était emparé de lui, mais cette sensation provenait de la fièvre dont il avait été repris pendant son sommeil ; il grelottait si fort que toutes ses dents claquaient comme si elles allaient se briser ; un horrible vertige l'envahit<sup>332</sup>.

Le châtement s'annonce d'abord par une répercussion directe sur le physique du châtié. Raskolnikov ressent ce froid caractéristique des maux souvent fatals d'une

---

331. Victor Hugo, *A ma fille*, in *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 1943, p. 34.

332. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtement*, op. cit., p. 96.



époque où la fièvre peut aisément dérober la vie. La violence de sa douleur physique, dépassant le simple inconfort, est hyperbolisée par la référence au claquement de dents. Au-delà de la fièvre qui le terrasse, on voit comment le symptôme physique rattache immédiatement le personnage à l'idée même de peur. Toute la symbolique de la fièvre décline ici son panel de nuances et de connotations. Fiévreux, Raskolnikov apparaît défait de tout repère basique de son quotidien.

Soudain, il tressaillit tout entier d'épouvante. "Seigneur, mon Dieu ! Murmura-t-il désespérément, que fais-je là, que m'arrive-t-il ? Est-ce là une cachette ? Est-ce ainsi qu'on cache les choses<sup>333</sup> ?"

C'est bien la peur, extrême, dénuée de toute forme de repères spatiaux ou temporels qui est mise en évidence au travers de la posture désespérée du personnage de Dostoïevski.

Le châtiment, qui succède à la faute, est dès lors dans un premier temps strictement physique, avant de se manifester sous un jour plus psychologique, notamment au travers du sentiment d'effroi incontrôlé. Mais l'on peut cependant avancer l'hypothèse d'un éternel retour d'un seul et même châtiment, une fois de plus, si l'on considère les victimes de Raskolnikov. L'usurière ainsi que sa sœur sont assassinées, l'une après l'autre, par un Raskolnikov saisi de délire. On note cependant une certaine similitude lorsque l'on considère les derniers instants de la sœur de celle que Raskolnikov appelle « la vieille ».

Au milieu de cette pièce, Lizaveta, un grand paquet dans les mains, contemplait d'un air hébété le cadavre de sa sœur. Elle était pâle comme un linge et semblait n'avoir pas la force de crier. En le voyant apparaître, elle se mit à trembler comme une feuille, son visage se convulsa. Elle essaya de lever le bras, d'ouvrir la bouche, mais elle ne put proférer un son et se mit à reculer lentement vers le coin opposé, en le fixant toujours en silence, comme si le souffle lui manquait pour crier. Il se jeta sur elle, sa hache à la main ; les lèvres de la malheureuse se tordirent en une de ces grimaces qu'on remarque chez les tout petits enfants quand un objet les effraie et que, les yeux fixés sur lui, ils s'apprêtent à crier<sup>334</sup>.

La femme est saisie des mêmes défaillances physiques que celles qui affecteront plus tard Raskolnikov. Le sentiment d'épouvante est particulièrement mis en exergue par le biais de la focalisation narrative sur des organes précis : les lèvres et les yeux notamment. On observe également de quelle façon le mouvement au sein de la pièce du

---

333. *Ibid.*, p. 97.

334. *Ibid.*, p. 87.

crime est distribué. Ici, c'est Lizaveta qui recule, cherchant désespérément une voie de secours par une régression matérialisée par le geste mais qui, au-delà de la seule disposition physique, apporte un éclairage complémentaire sur le sens profond de la scène. L'idée de régression est en effet très vite reprise dans le texte, rejouée cette fois-ci sur le mode intérieur : la victime, effrayée, régresse littéralement lorsqu'elle est comparée à un enfant prêt à crier.

Ce qui arrive aux victimes de Raskolnikov arrive, bien assez tôt, à Raskolnikov lui-même. Les mêmes craintes qu'il inflige aux autres se voient rapidement renvoyées, par effet quasi-spéculaire, jusque dans les tréfonds du taudis de l'étudiant.

Le renvoi du texte, très précis, aux « petits enfants » est par ailleurs remarquable, puisqu'il ne pourrait se défaire totalement de l'épisode du songe du petit cheval. La pitié et la douleur extrêmes, terriblement vives au sein même d'un présent vécu par le personnage, y sont fortement associées. On ne pourrait dès lors évincer le sens de l'expression ainsi livrée sur la scène du second crime que s'apprête à commettre Raskolnikov. Là encore, la similitude est placée au premier plan de l'analyse des liens qui unissent crime et châtiment ; le personnage souffre pour le tout petit cheval, projette véritablement et sincèrement son empathie sur cet objet ainsi châtié injustement, de la même manière qu'il perçoit Lizaveta comme un tout petit enfant. La ressemblance du minuscule ne suffit pourtant pas à éviter le pire.

La répétition (souvenons-nous de ces cris venant de la rue qui sortent Raskolnikov de son lourd sommeil, annonceurs d'une première prise de conscience du crime : « Des cris terribles, d'affreux hurlements lui arrivaient de la rue<sup>335</sup> ») agit comme véritable *leitmotiv* de la trajectoire du personnage.

Le crime appelle le châtiment, la faute appelle l'expiation, la faille demande réparation.

Tout semble réclamer l'équilibre d'une justice universelle dans *Crime et châtiment*. Les éléments de l'intrigue doivent, d'une manière ou d'une autre, se compléter ou se racheter ultérieurement, afin que l'équilibre de la narration soit maintenu en son paroxysme constant, faisant toujours de Raskolnikov un être gouverné par le suspens du dévoilement.

---

335. *Ibid.*, p. 96.

Le châtement apparaît comme un juste retour des actes commis, comme la répartition équilibrée des différents éléments constitutifs d'une trame narrative. Ainsi, l'effroi intense qui saisit le personnage est-il proportionnel à la terreur qu'il suscite lui-même.

La notion d'équilibre de la souffrance apparaît donc dans une certaine mesure comme le reflet à peine voilé de la main divine, dans le même temps qu'elle fait émerger les paramètres fondamentaux de l'intelligence humaine. L'interpénétration des pensées tend à susciter cet équilibre, comme on le constate dans l'attitude de Porphyre :

La force d'un juge est d'avoir encore ou d'avoir eu les tentations d'un assassin. Cela le rend plus lucide. Dans *Crime et châtement*, le juge Porphyre a fait courir le bruit que c'était un ouvrier qui avait tué la vieille usurière, Aliona Ivanovna. Raskolnikov, qui est le coupable véritable, va rendre visite au juge parce que tous les deux se sont connus à l'université. Raskolnikov prend un air dégagé et dit au juge : "Ainsi, c'est un crime d'ouvrier." Le juge le regarde dans les yeux et lui dit : "Non, ce n'est pas un crime d'ouvrier, c'est un crime d'intellectuel, d'un de ces jeunes qui ne croient plus en Dieu." Il vient de démasquer Raskolnikov. Aurait-il pu le faire s'il n'avait pas appartenu lui-même à ce milieu de jeunes étudiants, s'il n'avait pas jadis partagé leurs discussions ? Le juge démasque Raskolnikov parce qu'il y a en eux une part commune<sup>336</sup>.

C'est l'interpénétration des pensées qui joue, dans toute l'œuvre, un rôle non négligeable. L'opacité apparente des consciences qui font le texte est bien vite reléguée aux strates externes du récit, dès lors qu'elle laisse apparaître cette sorte de transparence, non seulement dialogique, mais aussi véritablement souterraine. Les rôles tendent ainsi à se confondre, l'espace d'un instant, afin de révéler les mécanismes qui déverrouillent les esprits sclérosés dans leur monde intérieur.

*Crime et châtement* n'est certes pas le roman le plus dialogique de Dostoïevski. On voit pourtant que l'infiltration des idées, fonctionnant par sorte de vase communicant entre les consciences, livre dans le même temps les affects des uns aux autres avec autant de puissance. Ainsi Porphyre est-il persuadé de la culpabilité de Raskolnikov, parce qu'il a d'abord effleuré lui-même l'idée d'un tel crime. Les fautes, autant que les châtements qui leur correspondent, semblent se déplacer d'individus en individus, confirmant l'hypothèse de l'interpénétration des consciences, pourtant masquée sous la charpente opaque d'un texte où les personnages maintiennent leur propre marque caractéristique.

---

336. Jacques Vergès, *Dictionnaire amoureux de la justice*, Paris, Plon, 2002.

La notion de carnalesque, étayée par Bakhtine<sup>337</sup>, ne conviendrait pas totalement à l'interaction dont nous parlons. Elle s'immisce cependant au creux de cette espèce d'échange qui a lieu en sourdine, dès lors qu'elle influe, d'une façon ou d'une autre, sur les rapports entretenus entre faute et conséquence de celle-ci.

C'est cette possibilité d'incarnation extérieure temporaire qui, de fait, permet au juge de déployer son intelligence et son talent au service de la vérité. Les consciences qui animent le texte de Dostoïevski plient mais ne rompent pas, s'autorisant ainsi la fluidité nécessaire à ce sentiment qui se rapprocherait volontiers de l'empathie, au sens strict du terme.

On voit clairement comment les fluides émotionnels naviguent sur les eaux troubles de la parole livrée par les personnages du texte. Discours à demi-mots et répliques à peine voilées constituent pour sa plus grande part la charpente communicative du roman. Plus encore, ce sont ces mêmes échanges et dialogues qui permettent l'évolution active de l'intrigue. Chacun est dès lors capable de ressentir pleinement les émotions véhiculées par le discours d'autrui.

Le cas du juge Porphyre, s'il est emblématique de *Crime et châtiment*, pose aussi sur la scène romanesque le *topos* de l'homme assoiffé de vérité et de justice, allant jusqu'aux limites de la raison, frôlant parfois les bornes de celle-ci, afin de mener à bien sa quête. Nous pourrions à ce titre hasarder l'hypothèse d'une troublante ressemblance avec le personnage de Javert, dont l'unique et ultime désir demeure « d'avoir » Valjean.

Javert était un caractère complet, ne faisant faire de pli ni à son devoir, ni à son uniforme ; méthodique avec les scélérats, rigide avec les boutons de son habit. Pour qu'il eût mal mis la boucle de son col, il fallait qu'il y eût en lui une de ces émotions qu'on pourrait appeler des tremblements de terre intérieurs<sup>338</sup>.

L'épisode où il s'introduit chez Fantine est caractéristique de la jouissance presque morbide qui s'empare de son être, empêchant toute raison de poser les limites à ses actes.

A l'instant où le regard de Madeleine rencontra le regard de Javert, Javert, sans bouger, sans remuer, sans approcher, devint épouvantable. Aucun sentiment humain ne réussit à être effroyable comme la joie.  
Ce fut le visage d'un démon qui vient de retrouver son damné.  
La certitude de tenir enfin Jean Valjean fit apparaître sur sa physionomie tout ce qu'il avait dans l'âme. Le fond remué monta à la surface. L'humiliation d'avoir un peu perdu la piste et de s'être mépris quelques minutes sur ce

---

337. Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit.

338. Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Pagnerre Libraire-Editeur, 1862, p. 303.

Champanthieu, s'effaçait sous l'orgueil d'avoir si bien deviné d'abord et d'avoir eu si longtemps un instinct juste. Le contentement de Javert éclata dans son attitude souveraine. La difformité du triomphe s'épanouit sur ce front étroit. Ce fut tout le déploiement d'horreur que peut donner une figure satisfaite.

Javert en ce moment était au ciel. Sans qu'il s'en rendît nettement compte, mais pourtant avec une intuition confuse de sa nécessité et de son succès, il personnifiait, lui Javert, la justice, la lumière et la vérité dans leur fonction céleste d'écrasement du mal. Il avait derrière lui et autour de lui, à une profondeur infinie, l'autorité, la raison, la chose jugée, la conscience légale, la vindicte publique, toutes les étoiles ; il protégeait l'ordre, il faisait sortir de la loi la foudre, il vengeait la société, il prêtait main-forte à l'absolu ; il se dressait dans une gloire ; il y avait dans sa victoire un reste de défi et de combat ; debout, altier, éclatant, il étalait en plein azur la bestialité surhumaine d'un archange féroce ; l'ombre redoutable de l'action qu'il accomplissait faisait visible à son poing crispé le vague flamboiement de l'épée sociale ; heureux et indigné, il tenait sous son talon le crime, le vice, la rébellion, la perdition, l'enfer, il rayonnait, il exterminait, il souriait, et il y avait une incontestable grandeur dans ce saint Michel monstrueux.

Javert, effroyable, n'avait rien d'ignoble<sup>339</sup>.

On retrouve dans cette description figée de Javert, spectaculaire dans sa propension à jeter sur la scène autant d'ombre que de lumière, les paramètres essentiels d'une interpénétration des consciences. Comme Porphyre, Javert absorbe au plus loin de son être les dangereux travers qu'il perçoit pourtant lui-même comme caractéristique de l'ennemi. Les allégories de « Saint-Michel monstrueux » et d'« archange féroce », nous renvoient pour leur part à cette dualité intrinsèque, à ce schisme authentique et inaltérable de l'individu, plus précisément de tout individu en proie à une quête idéale.

Si ce Javert, effroyable, n'avait à cet instant, comme le précise le texte, rien d'ignoble, c'est qu'il porte inévitablement en lui les stigmates les plus criants de ce paradoxe humain lié à l'entrelacement des personnalités, à l'échange le plus absolu et le plus profond des consciences individuelles. Son obscure victoire, pourtant connotée par le triomphe d'une certaine vision de la justice, ne saurait être perçue autrement que dans sa dimension épouvantable. C'est justement parce qu'elle révèle, dans sa grandeur et dans son emphase, les signes équivoques de la mesquinerie et de la couardise (Javert s'approche de Madeleine tel un animal sauvage traquant minutieusement sa proie).

Porphyre intègre lui aussi les déviations mentales de Raskolnikov, au même titre que Javert semble s'approprier inconsciemment les carences qu'il juge intrinsèque au personnage de Jean Valjean.

La dimension carnavalesque de Bakhtine semble ainsi devoir être entendue dans *Crime et châtiment* dans un sens plus avancé encore : l'inversion, qui a sans doute

---

339. *Ibid.*, p. 304.

quelque chose à voir avec l'idée initiale de nihilisme, pousse les personnages dans leurs retranchements les plus intimes dans le même temps qu'elle défigure la nature même de leurs consciences respectives. Rien, en somme, ne saurait demeurer en lieu et place. Tous les éléments de l'intrigue remuent sans cesse, allant d'un agglomérat de pensées à un autre, jouant ainsi librement des barrières de l'intimité. Ce n'est plus à proprement parler le renversement, à entendre au sens quasi-révolutionnaire du terme, qui est mis en œuvre, mais plus précisément une forme proche de l'incarnation identitaire.

L'idée de possession, dans sa dimension la plus troublante, fait surface de manière évidente. Cinq ans après la parution de *Crime et châtiment*, c'est au tour du monument de la littérature russe que sont *Les Possédés* de voir le jour. On constate dès lors à quel point ce thème peut influencer les dynamiques textuelles qui sont mises en marche par l'auteur. Si le dialogisme permet l'ouverture des vannes de la conscience, il fend aussi un peu plus la brèche des failles individuelles livrées sur la place publique. Chatov déclare dans *Les Possédés* : « Si tu veux vaincre le monde entier, vaincs-toi toi-même<sup>340</sup>. » Il s'agit bien de cette difficulté inhérente à l'homme de s'extirper hors de ce monde même qui le contient et lui confère les paramètres fondamentaux de son évolution personnelle et identitaire.

Il y a dans *Crime et châtiment* comme une organisation, pour peu qu'elle prenne les traits d'une trame souterraine, du transfert émotionnel : la souffrance appartient au monde et aux hommes, tant et si bien qu'elle ne peut toucher l'un des individus sans en toucher un autre. L'errance même de Raskolnikov semble puissamment rattachée, en filigrane, à ce concept de transfert presque substitutif.

La polyphonie du roman de Dostoïevski érige alors, depuis sa structure, des ponts, qu'ils engendrent la vertu ou qu'ils salissent les idéaux. Elle apparaît constitutive d'un trajet intérieur qui mène fatalement du crime au châtiment, de la faute à son expiation.

Alors que l'essentiel, dans la polyphonie de Dostoïevski, est sa réalisation entre plusieurs consciences, autrement dit, l'interaction et l'interdépendance de ces dernières. Il ne faut pas prendre pour modèle ni Raskolnikov, ni Sonia, ni Ivan Karamazov ni Zossima en arrachant leurs voix à l'ensemble polyphonique du roman<sup>341</sup>.

---

340. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 122.

341. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 75.

La structuration même du récit évolue en ce sens : tout est, semble-t-il, mis en œuvre afin de sceller les consciences .

La vie est souffrance, la vie est terreur, et l'homme est malheureux. Tout n'est maintenant que souffrance et terreur. Maintenant l'homme aime la vie parce qu'il aime la souffrance et la terreur. Voilà ce qu'on a fait. La vie se présente sous l'aspect de la souffrance et de la terreur. C'est là qu'est le mensonge. Aujourd'hui l'homme n'est pas encore l'homme. Un homme nouveau viendra, heureux et fier. Celui auquel il sera indifférent de vivre ou de ne pas vivre, celui-là sera l'homme nouveau. Celui qui vaincra la souffrance et la terreur, celui-là sera lui-même Dieu. Quant à l'autre Dieu, il ne sera plus<sup>342</sup>.

Les souhaits de Kirilov sont le fruit d'une pensée nihiliste qui tend aussi à inverser des valeurs, présumées primitives et ancestrales, dans le but de fonder une société idéale. Celle-ci se révèle pourtant imparfaite. Les glissements qu'opère la souffrance universelle continuent de courir dans *Crime et châtiment*, faisant du parcours de Raskolnikov un exemple, presque sacré, érigé pour tous, de la déchéance morale de l'homme. L'empathie, si elle n'est pas manifeste au sens traditionnel du terme, se lit dans la fonction polyphonique d'un texte où l'entremêlement des idéaux et des pensées ne cesse de renforcer les liens humains.

Le roman de Dostoïevski fonde ainsi sa trame principale sur un socle inébranlable : celui de la pérennité du système circulaire et sempiternel de la souffrance et, par-delà, du salut par la seule souffrance.

*La Chute* maintient à sa manière la relation interactive qui existe, dans le modèle dostoïevskien, entre culpabilité et souffrance. Tout d'abord par la forme même du texte : le monologue de Clamence joue en effet un rôle prépondérant dans l'équilibre d'un système où tout, toujours, recommence à l'identique. C'est le maintien de cet ordre de déroulement de la pensée verbalisée qui, dans un premier temps, définit et détermine ce conditionnement de causalité. Le système de la parole dans *La Chute* est minutieusement agencé, précisément régulé : il s'agit en fait pour Clamence d'énoncer un discours de vérité générale, puis d'amorcer le récit d'une anecdote personnelle, pour enfin lancer une adresse, plus particularisante, à son interlocuteur. Parfois, l'adresse directe peut avoir lieu avant le discours général, mais il semblerait tout de même que l'épisode anecdotique soit toujours placé entre ces deux étapes.

---

342. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit.

Bien entendu, le véritable amour est exceptionnel, deux ou trois par siècle à peu près. Le reste du temps il y a la vanité ou l'ennui.

Pour moi, en tout cas, je n'étais pas la Religieuse portugaise. Je n'ai pas le cœur sec, il s'en faut, plein d'attendrissement au contraire, et la larme facile avec ça. [...] J'ai contracté dans ma vie au moins un grand amour, dont j'ai toujours été l'objet. [...] Je conviendrai avec vous, malgré votre courtois silence, que cette aventure n'est pas très reluisante. Songez pourtant à votre vie, cher compatriote ! Creusez votre mémoire, peut-être y trouverez- vous quelque histoire semblable que vous me conterez plus tard<sup>343</sup>.

L'enchaînement phrastique, s'il apparaît de manière récurrente, garde toujours, en dépit d'une impression d'un certain brouhaha mental livré à l'état brut, cette espèce de rigueur qui le caractérise sur le plan structurel. La parole est ainsi en un sens peu à peu vidée de son matériau fondamental, dans la mesure où elle tend à une continuité intériorisée. A la différence d'un discours évolutif, qui franchirait, pas à pas, les étapes successives d'un raisonnement, la parole de Clamence s'enroule sur elle-même. Elle rappelle ainsi, dans sa forme la plus caractéristique, le décor global de *La Chute* qui s'impose dès les premières pages du texte. La référence à la mollesse du lieu (« Quel enfer mou, vraiment<sup>344</sup> ! ») associée à celle, séquentielle, des cercles entourant la ville (« Ils roulent en rond », « Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer<sup>345</sup> ? ») est remarquable. Elle condense précisément la scène au sein d'un système sempiternel, véritablement circulaire, propice en somme à la répétition.

La continuité domine le texte, de telle sorte qu'elle enclenche ses rouages à la fois au cœur de la forme et du fond : Clamence l'affirme : « Mais c'est le trop-plein : dès que j'ouvre la bouche, les phrases coulent<sup>346</sup>.

Cette régularité apporte un éclairage supplémentaire et essentiel à la relation qui mène de la culpabilité à la souffrance : puisque tout semble être régulé de manière à ce qu'une cause précise provoque une conséquence correspondante, la faute initiale de Clamence (l'abandon de la jeune femme sur le pont) ainsi que toutes celles, minimales ou inavouables, qu'il s'évertue à révéler ici, engendrent également les conséquences qui s'y relatent tout naturellement.

L'expression de « juge-pénitent » contient en son sein le paradoxe de cette auto-flagellation qui ne saurait se perpétrer autrement que par soi-même. Se présentant à la

---

343. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 63-70.

344. *Ibid.*, p. 78.

345. *Ibid.*, p. 18.

346. *Ibid.*, p. 16.



fois comme juge impartial et comme pêcheur repent, Clamence opère encore une fois cette continuité du cycle des cercles dont la ville elle-même est l'allégorie.

La culpabilité engendre nécessairement la souffrance dans *La Chute*, d'abord parce que le cadre général imposé par l'auteur délimite strictement une causalité implacable. Comme *Crime et châtiment*, le texte de Camus dévoile cette tendance à l'enfermement mental du personnage, ne laissant ainsi que très peu de marge à tout événement venu de l'extérieur de la conscience. Ici, le décor planté dès l'abord ajoute irréfutablement au monologue un peu plus de cohérence à la forme même de ses propos. A l'instar de Raskolnikov, Clamence lutte entre désir intense de rédemption (l'aspect pénitent de sa personnalité le dit) et abandon désespéré de toute attente de salut (c'est, *a contrario*, la pérennité du concept de jugement qui le souligne). Le lien entre culpabilité et souffrance se perpétue jusque dans les dernières pages du texte : le dernier délire de Clamence est éloquent :

Elles se décident enfin à descendre, ces chéries, elles couvrent les eaux et les toits d'une épaisse couche de plumes... Espérons qu'elles apportent la bonne nouvelle. Tout le monde sera sauvé, hein, et pas seulement les élus<sup>347</sup>.

La scène du baptême du Christ est ici rejouée sur un mode grotesque, puisqu'elle apparaît au cours d'un délire fiévreux. La neige tombant à gros flocons est prise pour des colombes, rappelant celle qui figure l'Esprit de Dieu. Cette bizarrerie implique surtout la création d'un anti-modèle, dont le désespoir gouverne la nouvelle organisation. Clamence, dans un dernier souffle, tente en vain de se rattacher à une faille du système : la faute ne mènerait plus dès lors à la souffrance éternelle, et pourrait être rachetée par la grâce divine. Néanmoins, le modèle, presque tragique, du paiement de la faute refait vite surface : « Il n'y a plus d'agneau ni d'innocence... La justice étant définitivement séparée de l'innocence, celle-ci sur la croix, celle-là au placard<sup>348</sup>.

Le personnage de Camus, s'il oscille entre espoir et abandon, finit par céder à l'obscurité d'un système de fonctionnement fatal. Comme Raskolnikov, la conviction que le véritable salut est impossible gagne définitivement Clamence. L'épisode du délire montre bien comment la verticalité, un instant perçue comme annonciatrice de la venue du Messie, est en fait délibérément présentée par l'auteur comme parfaitement anodine.

---

347. *Ibid.*, p. 152.

348. *Ibid.*, p. 138.

Ce ne sont, en définitive, que des flocons de neige, qui s'abattent banalement sur la ville. Là encore, le retour cyclique à la nature, dont les lois sont implacables, ramène sur le champ cette idée d'une pérennité de fonctionnement, inaltérable. La seule volonté des hommes ne suffit pas à intervertir les paramètres d'un assemblage basé sur la causalité. Comme dans *Crime et châtiment*, la place de l'homme, et plus particulièrement de l'homme moderne, se voit reléguée aux rangs inférieurs de la concentricité sempiternelle d'un *fatum* dévastateur.

La culpabilité ne peut être absoute, il faut qu'elle soit châtiée, en raison des rouages complexes d'une justice supérieure et universelle. Le personnage de *La Chute* semble lui-même comprendre et accepter un tel fonctionnement : le choix de son exil, au sein d'une ville qu'il assimile très explicitement à l'enfer, vient tout naturellement renforcer cet ancrage dans un système dont les racines creusent profondément l'humus intérieur de l'homme – c'est qu'il faut se châtier soi-même avant d'être châtié par la justice d'un monde abandonné par Dieu.

*Lord Jim* apparaît comme l'un des romans de Conrad où l'idée de culpabilité gouverne le plus l'intrigue et les actions du personnage. Jim est d'abord, et tout au long du roman, rongé par ce sentiment de devoir inaccompli. Le *Patna* et ses pèlerins lâchement abandonnés, il demeurera dès lors toujours habité par ce puissant désir de rédemption qui, on le voit très vite, se change en une réelle volonté d'expiation de sa faute.

Culpabilité et souffrance sont ainsi immédiatement reliées dans le roman de Conrad. Plus encore, c'est précisément cette souffrance intérieure et permanente qui pousse le héros de l'œuvre à l'errance. Le chemin qu'il s'inflige, de port en port, est révélateur de cette douleur que l'on ne saurait ne pas associer à une forme d'empathie. C'est évidemment en premier lieu la quête de sa propre dignité que Jim recherche ardemment au travers de cette errance. Le doute, concernant la nature profonde de cette quête, est cependant émis à maintes reprises, par la voix de Marlow.

*There was always a doubt of his courage. The truth seems to be that it is impossible to lay the ghost of a fact. You can face it or shirk it – and I have come across a man or two who could wink at their familiar shades. Obviously Jim was not of the winking sort ; but what I could never make up my mind about was whether his line of conduct amounted to shirking his ghost or to*

*facing him out. [...] It might have been a fight and it might have been a mode of combat*<sup>349</sup>.

Est-ce donc une fuite en avant ou un moyen de combativité que l'errance de Jim ? Si la question est posée par Marlow, c'est qu'elle soulève l'épineux paradoxe de l'existence même du personnage au sein du roman dont il est effectivement le pivot central. Le mystère qui l'entoure ne pourrait en définitive se détacher de l'idée même de son rôle véritable. La fonction de l'errance du personnage est ainsi, comme le précise Marlow, fondamentalement liée aux points non élucidés de sa personnalité. Si l'hésitation de Marlow est si vive, c'est parce qu'elle met en évidence un parcours errant dont la finalité réelle demeure inconnue. On touche bien là au propre de l'errance. Néanmoins, l'extrait cité fait émerger une constante : c'est en effet toujours la souffrance qui se lit, qu'elle que soit l'option choisie par Jim, qu'elle que soit, enfin, les raisons pour lesquelles il aurait secrètement emprunté les chemins de l'errance perpétuelle. Cette douleur masquée s'observe d'ailleurs aisément dans les descriptions que fait Marlow des mouvements apparemment insensés de Jim, et qui montrent bien l'étroit lien qui unit forcément culpabilité et souffrance :

*To the common mind he became known as a rolling stone, because this was the funniest part ; he did after a time become perfectly known, and even notorious, within the circles of his wanderings (which had a diameter of, say, three thousand miles), in the same way as an eccentric character is known to a whole countryside. For instance, in Bangkok, where he found employment with Yucker Brothers, characters and teak merchants, it was almost pathetic to see him go about in sunshine hugging his secret, which was known to the very-up country logs on the river*<sup>350</sup>.

---

349. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 150.

« Il planait toujours un doute sur son courage. La vérité, semble-t-il, est qu'il est impossible d'exorciser le fantôme d'un fait. On peut soit l'affronter, soit l'esquiver – et il m'est arrivé de rencontrer un ou deux hommes capables de cligner de l'œil à leur spectre familial. De toute évidence Jim n'était pas du genre qui cligne de l'œil ; mais il est un point sur lequel je n'ai jamais pu me faire d'opinion ferme, à savoir si sa ligne de conduite revenait à esquiver son fantôme ou à l'affronter victorieusement. [...] Ce pouvait être une fuite comme ce pouvait être un mode de combat. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 243.

350. *Ibid.*, p. 151.

« Pour le commun des mortels il passait pour une pierre qui roule, parce que c'était ce qu'il y avait de plus comique ; en effet, au bout d'un certain temps, il devint une figure connue de tous, et même notoire, à l'intérieur du périmètre de ses errances (lequel correspondait, en gros, à un diamètre de trois mille milles) de même qu'un personnage excentrique est connu de toute une contrée. Par exemple à Bangkok, où il trouva un emploi chez Yucker Frères, affréteurs et négociants en bois de teck, c'était presque pathétique de le voir déambuler au soleil, enserrant son secret, lequel était connu même parmi les troncs d'arbres flottant dans les coins les plus reculés en amont de la rivière. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 243-244.

L'épisode est placé sous le signe de l'ironie. Marlow présente un Jim piteux, d'abord en mettant en avant l'aspect particulièrement grotesque de son errance, qu'il nie dans sa visée positive, en délimitant de manière précise les bornes de celle-ci. Le regard des autres est également perçu comme moqueur, puisqu'il apparaît déjà comme porteur d'un jugement, non seulement radicalement péjoratif (la référence aux personnages excentriques est éloquente) mais surtout parce qu'il annihile littéralement tout le faste que la dimension de l'errance est susceptible de porter en son sein.

Jim n'est plus ce héros déchu. Il est, au regard de l'altérité, un de ces personnages (le terme *character*, appelant explicitement l'idée de scène, est par ailleurs significatif de cette surexposition sociale tournée en dérision) faisant partie du décor d'une ville ou d'une contrée, surtout connu pour ses déambulations intempestives et son attitude marginale. On le voit, les efforts intérieurs de Jim pour parvenir à cette reconnaissance semblent vains, son existence sociale étant plutôt assimilée à une sorte de présence certes remarquable, mais tristement grotesque.

L'intérêt de cette considération réside justement dans cette focalisation extérieure que permet le regard du lecteur : ce n'est que pitié qu'il ressent lorsqu'il découvre, vu d'en haut, un Jim continuant d'évoluer dans un milieu où il est perçu comme un personnage aux antipodes de l'héroïsme. La constatation est d'autant plus flagrante qu'elle oppose sciemment le projet intérieur et actif de Jim, pétri d'ambitions à la hauteur de son idéal, et la réalité flasque, faisant retomber l'emphase de l'entreprise personnelle comme un soufflet.

Il faut rebondir sur la notion même de grotesque, qui semble ici définir assez justement le personnage de *Lord Jim*. Puisque ce qui est grotesque est par définition extravagant, bizarre, Jim est dès lors perçu comme tel.

C'est d'abord ce qui évoque l'outrance à la nature, impassible et fixe, qui crée le grotesque. La notion tend peu à peu à l'incarnation, pour aboutir *in fine* à ce processus de réification inversée, où le concept finit par prendre chair. Jim est à ce titre arrivé à ce stade de la transformation : il est bien cette figure risible dans l'extrait précédemment cité. La dynamique du procédé se lit aussi dans cette inversion des valeurs originelles, dans cette espèce de détournement de l'héroïsme entrepris par Jim, dans cette exagération des paramètres liés à celui-ci. On le comprend, le personnage de Conrad enclenche sans le savoir au travers de son errance, les forces insoupçonnées d'une logique pourtant implacable.

Sa culpabilité première, celle qui nécessite réparation, se transforme, quoi qu'il arrive, en souffrance, dans la mesure où son impact s'exprime dans un parcours de l'errance qui atteint d'une part l'être dans son intériorité, et d'autre part l'individu en tant qu'élément social. La culpabilité appelle ainsi fatalement la souffrance, menant Jim vers une exposition sociale qui se trouve rapidement être contraire au plan d'évolution qu'il semblait s'être fixé. Son errance de port en port, de lieux inconnus en contrées étrangères et lointaines, met en exergue l'incapacité douloureuse du personnage à devenir ce qu'il souhaite être, suite à la faute initiale.

Les stigmates de la souffrance se lisent jusque dans les stratifications les plus complexes de la parole :

Cette rupture de la chaîne narrative que provoque l'accident du Patna doit s'interpréter comme le moment privilégié où se manifeste l'affect. [...] Aussi cet affect, cet être affecté se manifeste dans un discours disruptif : *"He shut himself in, put his head down, said never a word. Very well ; very well indeed – except for certain fantastic and violent outbreaks, on the deplorable occasions when the irrepressible Patna case cropped up."* Jim veut s'enfermer, se retirer en lui-même, mais à l'occasion des querelles [...] site de l'émergence à la fois du différend et de l'affect, quelque chose se brise [...] s'ouvre, se décèle, et s'expulse (*out*). [...] Or, c'est précisément ce quelque chose, qui relève non de la raison et du logos mais de la passion et du pathos, qui est récupéré par Marlow. Par le truchement de son énonciation, ce discours inarticulé prend corps, il se fait corps textuel, corps romanesque, mais corps difforme<sup>351</sup>.

Le matériau émotionnel, lié à l'affect, correspond ainsi à cette expression intérieure et intériorisée d'une souffrance déclenchée par la culpabilité. La référence à la difformité indique l'anormalité du déroulement du parcours, dans le même temps qu'elle révèle son impuissance à sortir de sa propre sphère culpabilisante. Le modèle dostoïevskien ressurgit irréfutablement à travers l'analyse du langage de Jim, aussi bien, semble-t-il, qu'au regard de son évolution discontinue et déséquilibrée sur le strict plan de la scène romanesque.

*Le Maître de Pétersbourg* présente enfin une forme de prolongement de ce modèle dostoïevskien qui allie fatalement culpabilité et souffrance. D'abord par son cadre biographique, le roman impose, par son contexte, une mise en forme adaptée au modèle dostoïevskien par excellence. Il s'agit en effet de mettre physiquement en scène Dostoïevski lui-même : l'incarnation de l'auteur au creux de la sphère textuelle

---

351. Christophe Robin, « Détours et torsions de la langue, logos et phonè dans *Lord Jim* », in *L'Époque conradienne*, n° 31, Presses universitaires de Limoges 2005, p. 51.

matérialise un peu plus, dans une espèce de mise en abyme originale, les formes accentuées du modèle dostoïevskien.

*October, 1869. A droshky passes slowly down a street in the Haymarket district of St Petersburg. Before a tall tenement building the driver reins in his horse. His passenger regards the building dubiously. "Are you sure this is the place ? He asks.  
"Sixty three Svechnoi Street, that's what you said"<sup>352</sup>.*

Le roman s'ouvre ainsi sur une vision d'ensemble de la ville de Saint-Pétersbourg, axant de cette manière la focalisation narrative sur le contexte même de l'intrigue. Puis, très vite, elle se concentre sur le personnage principal, le situant immédiatement arrivé en face du logement de Pavel. Le *drochki*, non traduit, (sans doute le terme russe livré tel quel contribue-t-il un peu plus à l'authenticité du décor) apparaît comme le véhicule, au sens presque symbolique, du transfert romanesque.

La forme du roman s'attache de cette manière au maintien d'un système où culpabilité et souffrance vont de pair, d'autant plus que dès les premières pages, l'auteur dévoile le but du personnage. Le glissement de la culpabilité à la souffrance se fait d'ailleurs de façon excessivement rapide : du chapitre premier intitulé « Pétersbourg », nous passons en effet immédiatement à un chapitre nommé « Le cimetière ».

Les éléments les plus apparents de la construction du roman appellent d'ores et déjà à l'interaction entre culpabilité et souffrance. De manière très claire, ce sont les principaux pôles de la pensée du personnage, oscillant entre profond sentiment de culpabilité et intense douleur morale. Les épisodes qui font référence et décrivent, précisément, les crises épileptiques de Dostoïevski, mettent particulièrement en relief les manifestations d'ordre physique que peuvent susciter ces étroits liens entre culpabilité et souffrance. Celle-ci est d'ailleurs perçue dans le texte de Coetzee dans sa dimension la plus extrême : elle est ainsi dès l'abord liée à un état de fait concret. La mort de Pavel annonce d'une certaine façon la matérialisation la plus absolue de cette souffrance.

---

352. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 1.

« Octobre 1869. Un drochki suit lentement une rue du quartier du Marché-au-foin, à Saint-Pétersbourg. Devant un grand immeuble, le cocher arrête son cheval. Son passager examine le bâtiment d'un air sceptique. "Êtes-vous sûr que c'est là ? demande-t-il.

- 63 rue Svetchnoi : c'est ce que vous m'avez dit." » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* op. cit., p. 7.

Le roman de Coetzee ajoute une note de souffrance personnelle. La présence du beau-fils mort se fait sentir à chaque page, car Dostoïevski est déchiré à la pensée que ses relations avec Pavel n'ont jamais été bonnes. Remords, tristesse, soupçons mêlés aux interrogations politiques font de ce roman une œuvre solennelle, lugubre parfois, mais qui a toute l'intensité d'une intrigue policière<sup>353</sup>.

Le modèle dostoïevskien est ainsi rejoué sur différents modes. Non seulement le personnage fictionnel de Dostoïevski est mis sur le devant de la scène, mais il apparaît au lecteur dans son aspect le plus intime. La trame même de l'intrigue, si elle est effectivement policière, présente foncièrement les paramètres intérieurs d'un mécanisme d'abord personnel. C'est bien la quête d'un seul homme qui est en jeu dans *Le Maître de Pétersbourg*.

Mais la pérennité des schèmes dostoïevskiens semble s'inscrire, par delà le référentiel identitaire à l'auteur lui-même et le décor politico-géographique mis en place, dans une profonde et réelle interaction entre les intrigues. *Le Maître de Pétersbourg* peut ainsi être lu en partie comme le pendant moderne des *Démons*.

*The time, place, and circumstances of The Master of Petersburg correspond roughly to those related in "Stavrogin's Confession" (the suppressed Part II, Chapter IX, "At Tikhon's," published only after Dostoyevsky's death, which recounts the rape and suicide of a twelve-year-old girl). In both texts, there are a landlady and her twelve-year-old daughter called Matryosha ; there is a lodger who rents a room in their small apartment, in Coetzee's novel the fictional Dostoyevsky, come alone to Petersburg in the fall of 1869 (the year Dostoyevsky began writing The Possessed). This fictional Dostoyevsky in some ways plays the part of Stavrogin, the lodger in The Possessed. Coetzee's Dostoyevsky does not rape Matryosha and then play with her mind, driving her to suicide, but conceives the whole depraved scene. Erotically curious, he imagines telling her a story of the seduction of a young girl... A story full of intimate detail and innuendo which frightens her and disturbs her sleep and makes her so doubtful of her own purity that three days later she gives herself up to him in despair, in the most shameful of ways.*

*When he actually sleeps with Matryosha's mother, he leaves the door open so that the girl can hear, anticipating his future character Stavrogin, whose plan of corruption involves leaving the door ajar when he makes love with his mistress and afterwards running his fingers, smelling of sex, through the girl's hair<sup>354</sup>.*

Les similitudes, évidentes, entre les personnages des deux romans, met en lumière le maintien du modèle dostoïevskien dans l'œuvre de Coetzee. L'action tragique, si elle ne se reproduit certes pas sur la fillette, est symboliquement exposée au travers d'une

---

353. André Viola, *J. M. Coetzee, romancier sud-africain*, op. cit., p. 109.

354. Gary Adelman, « Stalking Stavrogin: J-M Coetzee's *The Master of Petersburg* and the Writing of *The Possessed* », in *Journal of Modern Literature*, n° 2, 1999-2000, p. 351-357.

certaine gestuelle. Tout se passe donc comme si l'auteur sud-africain avait tenté de rétablir les paramètres les plus extrêmes de la confession de Stavroguine, comme pour susciter de nouvelles et éclatantes formes de subversion.

Stavroguine, probablement le personnage le plus énigmatique de toute l'œuvre dostoïevskienne, ressurgit ainsi en la figure de Dostoïevski, un personnage situé pourtant aux antipodes de la pensée de l'auteur. Nihiliste, socialiste et athée, Stavroguine « possède » le temps d'un chapitre le Dostoïevski fictionnel de Coetzee, de façon quelque peu souterraine à certains moments du texte.

En attribuant à Dostoïevski les valeurs de Stavroguine, Coetzee semble justement user du procédé de transfert qui unit foncièrement culpabilité et souffrance. C'est en effet la résultante d'une culpabilité initiale que figure la souffrance finale de cette possession. Le personnage du *Maître de Pétersbourg* affirme d'ailleurs avoir « perdu sa place dans son âme » lorsqu'il apparaît, à la fin du texte, totalement désemparé, littéralement dépouillé de toute forme d'espoir. Dostoïevski se change en somme en Stavroguine dans le même temps que la culpabilité se change en souffrance : *Le Maître de Pétersbourg* vient dans une certaine mesure boucler la boucle du système.

Dostoïevski est coupable de lâcheté et d'abandon, de faiblesse et de perversion, autant que Stavroguine l'est d'un nihilisme qui frôle, dans *Les Démons*, le satanisme.

Il y a comme une sorte de correspondance logique entre les deux figures, initialement opposées ; correspondance paradoxale que *Le Maître de Pétersbourg* propose de mettre en marche comme véritable système.

Le retour insidieux d'une figure du Mal absolu est ainsi évoqué à demi-mot dans le texte de Coetzee, faisant de cette ambiguïté du personnage de Dostoïevski un pivot principal de l'intrigue. La notion de travestissement social, si est elle reprise explicitement à travers la figure de Netchaïev, grossièrement déguisé en femme, se retrouve aussi en filigrane à travers le Dostoïevski fictionnel :

Il avait encore le même regard sévère, pensif et quelque peu distrait. Bref, j'aurai pu croire que nous nous étions quittés la veille. Une chose cependant me frappa : on le trouvait beau avant, mais son visage, en effet, "ressemblait à un masque", pour employer l'expression de certaines de nos dames. Cette fois, au contraire, il m'apparut aussitôt, je ne sais pourquoi, beau d'une beauté parfaite,



incontestable ; personne certes, n'aurait pu dire maintenant que son visage ressemblait à un masque<sup>355</sup>.

L'inversion des valeurs se lit dans une sorte de stratification du texte : elle apparaît à tous les niveaux d'entendement du roman, faisant de ce dernier une réplique intériorisée du dessein de Stavroguine. Si rien, en effet, n'est vraiment matérialisé, tous les éléments théoriques du Mal, liés, d'une manière ou d'une autre, à la conscience d'une certaine culpabilité, s'expriment par le biais de ce travestissement. Intériorisés comme chez le personnage principal ou littéralement exhibés comme chez Netchaïev, ils correspondent encore à la parade de Stavroguine cherchant toujours à perpétuer en sourdine le système pervers de sa pensée.

C'est ce retour cyclique de la boucle du Mal, représentée ici par cette possession du personnage, qui renforce un peu plus le lien entre culpabilité et souffrance.

L'œuvre de Dostoïevski, *Crime et châtiment*, met en exergue une intrigue puissamment reliée au cycle culpabilité-souffrance. La manifestation de cette causalité fatale engendre, par le biais d'une mécanique binaire, une certaine forme de circularité apparentée au matériau premier de l'errance. C'est bien ce parcours, en apparence désordonné et sans fin, pourtant bel et bien ancré dans une logique identitaire et personnelle, qui correspond à l'acte d'errance de Raskolnikov. Si, dans l'œuvre de l'auteur russe, chaque faute doit être réparée, le processus qui mène de celle-ci à la rédemption est toujours particulièrement complexe et douloureux. On voit bien comment la pérennité d'un système s'exprime, notamment au travers de la continuité d'un parcours qui ne semble jamais véritablement prendre fin.

Tout recommence dans *Crime et châtiment*, jusqu'à l'aveu. Les œuvres de la modernité, celles qui mettent en scène des errants semblables à Raskolnikov, maintiennent dans une certaine mesure cet équilibre nécessaire entre culpabilité et souffrance. Le salaire du péché se gagne encore dans le corpus au travers d'un périlleux parcours, tant intérieur qu'extérieur. Il faut en somme nécessairement souffrir lorsque l'on est coupable, puis souffrir encore du sentiment de culpabilité lorsque l'on a réparé son erreur, semblent dire en sourdine les œuvres de notre corpus.

C'est tout le tragique moderne qui est questionné à travers le prisme du cheminement de la culpabilité, mais aussi à travers celui de l'errance qui découle de cette culpabilité :

---

355. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, *op. cit.*, p. 192.

l'article « Ah ! Je suis l'auteur de ce meurtre inhumain<sup>356</sup>... » montre à ce titre comment l'interaction qui unit faute et tragique se décline au fil des siècles au creux d'une littérature qui tente toujours de dire un peu plus l'homme.

Si le processus qui se perpétue dans la modernité semble bel et bien présent au sein des charpentes romanesques qui nous sont données à voir, il tend pourtant à s'effiloche, notamment parce que l'idée même de salut se fait moins évidente. C'est à bout de bras que Jim, Clamence et le Dostoïevski de Coetzee tenteront, l'un après l'autre, de gagner du terrain sur la fatalité. Le modèle dostoïevskien est certes constitutif de nos oeuvres, permettant la formation d'un système où une certaine forme de nihilisme s'impose, fatalement, reliant en sourdine culpabilité et errance. Pourtant, on le voit nettement, la postérité de Raskolnikov fait émerger une nouvelle énergie : la volonté d'opérer une rupture du cycle culpabilité-souffrance se lit comme autant de signes d'une faute changée en révolte.

## **2. Le salut par la souffrance ? Une errance moderne aux paramètres discontinus**

Le modèle dostoïevskien de l'errance est fondé principalement sur le rapport entre culpabilité et souffrance, précisément parce qu'il se ramène à une sphère d'abord spirituelle. On le sait, l'attachement au dogme religieux, orthodoxe, est particulièrement fort chez Dostoïevski. Son œuvre toute entière est puissamment marquée par les stigmates d'une foi inaltérable. Le rapport entre culpabilité et souffrance, puis, dans un second temps, souffrance et salut, nous apparaît ainsi incontournable dans l'étude des mécanismes qui engendrent l'errance, mais aussi dans ceux qui la charpentent dans ses contours les plus insoupçonnés. Le christianisme, indissociable de la vie de l'auteur, pose d'abord les jalons essentiels de la pensée dostoïevskienne, avant même de modeler en profondeur les formes romanesques qu'il inspire pourtant. C'est bien la conscience exacerbée de l'existence du mal, absolu, qui permet d'ores et déjà de bâtir les socles d'une mécanique fondamentalement, originellement liée à celui-ci.

Le christianisme, le premier, a peint le diable sur le mur du monde ; le premier, il a introduit le péché dans le monde. Or, la foi dans les remèdes qu'il offrait contre lui a été peu à peu ébranlée jusqu'à sa racine la plus profonde : mais ce qui continue à exister, c'est, enseigné et propagé par lui, la foi dans la maladie<sup>357</sup>.

---

356. Madeleine Bertaud, « Ah! Je suis l'auteur de ce meurtre inhumain... », in « La Culpabilité dans la littérature française », *Travaux de littérature*, vol. 8, 1995, p. 93-112.

357. Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, Paris, Gallimard, 1988, p. 217

Croire en l'existence de Dieu chez Dostoïevski, c'est fatalement croire à celle du mal, dans la mesure où les deux pôles gèrent la dynamique du monde des hommes. L'itinéraire religieux et spirituel de l'auteur, s'il se perçoit dans le déroulement de sa pensée de façon progressive, semble avoir pour point culminant l'étape de la Sibérie. Dostoïevski passe nécessairement par la souffrance, qui le mène en quelque sorte à la vérité. C'est, semble-t-il, par le biais de cette souffrance, à la fois physique et morale, que vient le salut. Si Dostoïevski a « été toute sa vie malade de Dieu<sup>358</sup> » c'est qu'il semble avoir appliqué à lui-même les préceptes christiques.

On le voit clairement pourtant, le paradoxe religieux s'inscrit longtemps en lui, sans jamais véritablement dévoiler toutes ses facettes : l'auteur russe présente cette ambivalence que Messaoudi nomme « transversalité du thème religieux<sup>359</sup> » qui ne cesse, de fait de recouper profane et sacré au creux de son œuvre. La correspondance qu'il entretient avec Apollon Maïkov est, à ce titre, éloquente, quant à ce chavirement incessant du cœur et de l'âme de l'écrivain :

Le titre général du roman est *La Vie d'un grand pêcheur*. [...] La principale question qui sera développée dans toutes les parties est celle-là même qui, consciemment ou inconsciemment, m'a torturé pendant toute ma vie : l'existence de Dieu. Le héros tout au long de sa vie est tantôt athée, tantôt croyant, tantôt fanatique et sectaire, tantôt encore athée<sup>360</sup>.

L'oscillation de la pensée se retrouve certes dans *Crime et châtiment*. Plus encore, c'est ce même doute, puissamment enfoui dans les tréfonds de l'âme humaine, qui ressurgit encore et encore, que Dostoïevski livre dans la posture à la fois effrayée et rayonnante d'un Raskolnikov tantôt surhomme, tantôt anti-héros.

L'interaction entre athéisme et croyance, quête du bien et conscience du mal, si elle se veut permanente, n'altère pourtant pas les fondements d'une création divine basée sur l'amour. Le starets Zossima, dans *Les Frères Karamazov*, ne manque pas de mettre en évidence ce point précis.

Aimez toute la création de Dieu et dans son ensemble, et dans chaque grain de sable. Aimez chaque feuille, chaque rayon de Dieu. Aimez les animaux, les

---

358. Louis Allain, *Dostoïevski et Dieu : la morsure du divin*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 7

359. Abderhaman Messaoudi, *La Transversalité du thème religieux dans Les Démones de Dostoïevski*, Paris, Éditeur indépendant, 2006.

360. Fédor Dostoïevski, *Lettre à Apollon Maïkov, 25 Mars 1870*, citée par *Ibid.*

plantes, aimez toute chose. En aimant toute chose vous pénétrerez le mystère divin qu'elle recèle, et l'ayant pénétré une fois, vous progresserez sans vous lasser dans sa connaissance, toujours plus chaque jour ; et vous finirez par aimer le monde d'un amour global, universel<sup>361</sup>.

L'amour que Dieu crée et sème dans le souffle de vie, s'il se génère à l'infini dans toutes les choses terrestres, doit d'ores et déjà poser la base de la réflexion dostoïevskienne : par effet de causalité, le mal surgit forcément en face de ce terreau spirituel et physique fondé sur l'amour. C'est ainsi que le starets Zossima, par delà sa parole, pose les socles essentiels d'une sorte d'anti-genèse. C'est, en sourdine, la révélation de l'autre face du monde qui est faite, d'une certaine manière, dans l'extrait cité. Tout se passe en effet comme si Dostoïevski voyait dans toute forme, dans toute chose, dans toute espèce de création en somme, la marque cachée de son appartenance au mal. L'interaction entre les principes de Bien et de Mal est déjà clairement mise en route : la causalité qui les unit réside dans le fait que ni l'une ni l'autre des notions ne saurait survivre sans son opposé symbolique. « Que ce soit bien ou mal, il est parfois aussi très agréable de casser quelque chose<sup>362</sup> ».

La phrase est significative, lorsqu'elle fait en partie la lumière sur les choix de l'homme, au regard d'un instinct qu'il voudrait libéré de toute référence. Pourtant, elle sonne faux, dans sa propension à ne révéler qu'un seul aspect de l'homme, faisant pour un instant fi des valeurs qui, incontestablement, le gouvernent. Dostoïevski prend toute la mesure du pari de Pascal, lorsqu'il choisit en toute conscience de laisser paraître le mal à travers le bien, la mort à travers la vie, la destruction à travers la création. Les paroles de Zossima révèlent à cet égard bien plus de choses que ce qu'elles contiennent en apparence ; la métaphore qui se file en sourdine dans l'extrait, associée implicitement à l'idée d'un labourage intérieur de sa propre âme, prenant la forme insidieuse de la creusée, recèle ainsi les paramètres inquiétants d'un souterrain individuel dont les sinuosités demeurent méconnues.

Dieu crée l'amour et dicte aux hommes d'aimer. Si l'ordre d'amour se fait si vif, c'est que son pendant menace, inlassablement. On le voit, sans même se rattacher à la croyance en Dieu, Dostoïevski pose les jalons de son existence, non pas précisément par rapport à l'idée de Bien, mais plutôt par rapport à celle qui surgit de la création initiale, c'est-à-dire celle de Mal.

---

361. Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (trad. B de Schloezer et H. Mongault), Paris, Gallimard, 1952, p. 343.

362. Léon Chestov, « Le dépassement des évidences », *Nouvelle revue française*, n° 18, 1922.

Vous avez deux choses à perdre : le vrai et le bien, et deux choses à engager : votre raison et votre volonté, votre connaissance et votre béatitude ; et votre nature a deux choses à fuir : l'erreur et la misère. Votre raison n'est pas plus blessée, en choisissant l'un que l'autre, puisqu'il faut nécessairement choisir. Voilà un point vidé. Mais votre béatitude ? Pesons le gain et la perte, en prenant croix que Dieu est. Estimons ces deux cas : si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien. Gagez donc qu'il est, sans hésiter<sup>363</sup>.

C'est le pari que semble prendre l'écrivain, lorsqu'il laisse si souvent la parole à l'homme de foi, le starets Zossima. La ferveur de ses discours laisse entendre, de façon explicite, l'importance non négligeable de cet ordre divin, dans le même temps qu'elle ouvre la voie, par un effet de causalité presque scientifique et implacable, à ses propres répercussions maléfiques.

L'oscillation entre croyance et athéisme n'induit pourtant pas dans l'œuvre de Dostoïevski une modification au déroulement de la pensée : *a contrario*, elle apparaît comme le vecteur essentiel de la progression des personnages. Raskolnikov ne déroge pas à la règle : la terreur presque sacrée qui s'empare de lui lorsqu'il reprend ses esprits, après le double meurtre, est éloquente ; elle indique de manière criante sa part de pitié envers son prochain ; plus encore, elle révèle, par la force de sa spontanéité, toute l'horreur de la découverte d'un crime haï de Dieu.

L'auteur russe met cette ambivalence humaine au cœur de sa problématique métaphysique, parce qu'elle semble d'abord caractériser ses propres hésitations existentielles. Ce *morbus sacer*, ce mal sacré dont il est lui-même atteint, vient ajouter un peu plus au mystère qui entoure Dostoïevski ; le hasard aura sans doute voulu que la maladie de l'écrivain revête pareille connotation. La formule oxymorique que l'on prête volontiers à l'épilepsie nous renvoie presque immédiatement à un passé souvent fantasmé, où se mêlent allégrement profane et sacré.

L'épileptique apparaissait, dans un éclairage magico-religieux et en liaison avec le nom ancien *morbus diuinus*, en proie au démon : dans la mentalité païenne, *laruaticus* s'est spécialisé comme nom du malade à partir de *laruatus* "ensorcelé, possédé" (Plaute) et "victime d'un revenant" (Apulée)<sup>364</sup>.

Cette transversalité du religieux, pour reprendre une expression précédemment évoquée, invite dès l'abord à appréhender le travail de Dostoïevski dans une certaine

---

363. Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Brunschvicg, 1897, p. 57.

364. Jacques André, *Mémoires VIII*, in Guy Sabbah, *Études de médecine romaine*, Saint-Etienne, Puse, 1988, p. 12.

dynamique d'interpénétration des notions et des symboles, des faits et des valeurs. Cette apparente transparence entre les différents niveaux d'entendement doit pourtant nous mener sur la voie de cette cohabitation initiale, déjà contenue dans le sens mystique de l'épilepsie. Le détachement temporaire, mais total, de la sphère des hommes, l'envol presque guidé par une main invisible que suggèrent les tressaillements du corps, la puissance de la rupture avec les autres hommes qu'engendre la crise épileptique en somme, sont sans doute significatifs de cet ancrage incomplet au sein du monde de celui qui écrit.

Le mal sacré que porte Dostoïevski ne suffit pourtant pas à expliquer par quels mécanismes la cohérence Bien-Mal au creux du monde, puis au creux de l'individu, se révèle. L'écrivain pose les bases du système douloureux de la souffrance, dans le même temps qu'il jette celles de la création divine, harmonieuse et parfaite. Le paradoxe reste entier, impossible à démêler, sans lui ôter toute sa force et sa complexité.

Le rapport entre le péché et sa rédemption, la faute et la souffrance est, nous l'avons dit, fondamental chez Dostoïevski. Le chemin qui mène l'individu romanesque de la culpabilité à la souffrance se lit en effet à chaque page de l'œuvre de l'écrivain. Pourtant, le doute dans son esprit subsiste : c'est en définitive ce même doute qui permet le flottement, parfois insupportable tant il peut se révéler douloureux, de l'âme romanesque qui semble habiter tous les personnages de Dostoïevski.

Dieu a-t-il vraiment envoyé son fils à l'humanité pour la sauver et, s'il l'a envoyé, comment interpréter la crucifixion ? Qu'a signifié Dieu aux hommes en leur envoyant le Christ ? A-t-il ainsi marqué son amour et sa sollicitude, ou s'est-il livré à une expérience comme avec Job, à l'un de ses nombreux "paris" avec Satan<sup>365</sup> ?

Ces questions, non plus dès lors liées à l'aspect dogmatique du fait religieux, mais vraisemblablement déjà empreintes d'une forme métaphysique autrement profonde, jalonnent irrémédiablement la littérature dostoïevskienne. Elles maintiennent cependant la tension nécessaire à l'émergence de personnages, non pas foncièrement torturés par l'idée que leurs actions soient ou non répréhensibles, mais plutôt par le fait qu'elles puissent être basées sur des croyances bancales. Dostoïevski maintient toutefois de manière puissante certaines lignes directrices de sa pensée.

---

365. Louis Allain, *Dostoïevski et Dieu, la morsure du divin*, op. cit., p. 33 .

Seuls sont clairs à l'esprit de Dostoïevski deux axiomes qui de toute évidence ne se situent pas sur le même plan : Dieu ne peut pas ne pas être ; le Christ est le garant du salut de l'humanité et de la survie personnelle. [...] Dieu reste maître et responsable des destins ultimes et la nature du rapport entre le Christ et Dieu est la pierre suprême d'achoppement. A ce niveau, tout peut s'interpréter contradictoirement et la preuve des preuves échappera toujours à l'homme<sup>366</sup>.

Dostoïevski ouvre là une porte à la notion, essentielle, de *fatum*. C'est précisément l'athéisme, ce rejet de l'entité divine, qui pousserait les hommes à la perdition : en somme, l'aspect tragique de l'existence se révèle principalement par l'impuissance de l'individu à maîtriser son sort, dans le même temps qu'il se sent incapable de croyance.

Le système, nous l'avons vu, se referme inlassablement sur lui-même. La vision chrétienne de Dostoïevski au sujet du rapport christique entre Dieu et les hommes est à ce titre assez précise : pas de Christ hors du Christ russe et, de fait, du dogme orthodoxe.

Bien entendu Dostoïevski nie avec indignation qu'on puisse être un vrai chrétien, encore moins un vrai Russe en dehors de l'Eglise orthodoxe. Cependant il en fait peu état, sinon pour marquer son peu d'estime pour la hiérarchie de cette Eglise. La véritable Eglise, c'est la Russie, et dans la Russie le peuple russe. Certes le peuple ne connaît pas la Bible, ni l'Evangile, ni le dogme, ni les règles morales, "mais pour ce qui est du Christ, il le connaît et il le porte dans son cœur pour l'éternité". C'est pourquoi le Christ en définitive se réduit au "Christ Russe", l'incarnation non du Verbe de Dieu mais de l'essence de la Russie, de son idéal qu'elle doit répandre sur le monde afin de le rénover. Les Slavophiles affirmaient que la Russie était sainte à cause de la pureté de son orthodoxie. Dostoïevski pense au fond que l'orthodoxie est pure à cause de la sainteté de la Russie<sup>367</sup>.

Cette autarcie, l'auteur semble la mettre en pratique sur la scène de ses romans les plus célèbres. *Crime et châtiment* en est certes un exemple criant. Mais cette « haine » du monde, qui se lit aisément dans la personnalité de Raskolnikov, n'empêche pas la recherche, intensive, d'un amour, dont l'apparition en filigrane est pour le moins étonnante. Car c'est ce vers quoi tend le personnage de notre roman : la rédemption, d'abord formulée, aidée par Sonia, amène une punition effective.

Tout se passe comme si l'individu était présenté d'abord sous son jour le plus hostile à l'ouverture vers l'altérité, puis qu'il tendait peu à peu à la recherche d'un contact, qui passerait forcément par l'amour de Dieu, celui-ci étant finalement accordé au terme d'une souffrance métaphysique. Le caractère paradoxal du chemin, en tous points inversé, de Raskolnikov, se lit dans ses vives variations de prise de position, sociale ou

---

366. *Ibid.*, p. 32.

367. Alain Besançon, « Communication sur Dostoïevski », Paris, Académie des Sciences Morales et Politiques, Séance du 10 février 2003.

morale. A la fois touché par les théories nihilistes, effrayé par une traque qui semble se recentrer peu à peu autour de lui, sincèrement rongé par le remords du péché, le personnage de *Crime et châtiment* possède un panel émotionnel impressionnant. Il apparaît certes livré au *fatum* implacable du cercle imparfait de l'existence terrestre ; mais son aspiration à la perfection le mène sans que l'on puisse s'y attendre à la quête du pardon divin. Lorsqu'il fait son aveu à Sonia, Raskolnikov se révèle dans le même temps comme polymorphe : ses changements, parfois imperceptibles, témoignent sans doute d'un fonctionnement intérieur qui prend peu à peu la forme d'un cercle.

Entre avouer qu'on est criminel ou qu'on est Raskolnikov qui a tué, réside la différence entre l'aveu juridique que la loi utilisera et l'aveu personnel qui est reconnaissance réciproque de ma personne comme séparée. Raskolnikov sait d'ailleurs en lui-même qu'il n'est pas que l'assassin, qu'il est plus et moins que cela puisqu'il est capable de l'avouer<sup>368</sup>.

L'individu siégeant au centre du cercle, on voit comment la conscience du crime par rapport à la morale est déployée différemment : il y a bien plusieurs « couches » qui entourent Raskolnikov. D'abord, sa conscience personnelle, qu'il livre à Sonia par amour, puis le revêtement superficiel de cette conscience, dès lors sociale, qu'il convient de dissimuler au risque d'être puni. La conscience métaphysique, quant à elle, semble se tenir en creux de l'être, demeurant toujours au plus profond de celui-ci, jamais révélée.

C'est le mystère de cette conscience intime que l'on doit sans doute relier à la parabole qu'offre le dogme religieux au travers de la figure christique. Le paradoxe d'un amour qui trouve son accomplissement par la souffrance fait dès lors sens.

Besançon le souligne dans sa communication sur Dostoïevski :

Karl Barth dans son livre inaugural de 1918, l'Épître aux Romains se réfère constamment à Dostoïevski, aux côtés de Kierkegaard et de Nietzsche, les trois prophètes des temps de catastrophe. La théologie négative de Barth récuse toute religion, y compris la chrétienne, au profit d'une foi dont la teneur est difficile à expliciter. C'est pourquoi il emprunte littéralement à Dostoïevski le paradoxe qui fait de la négation de toute croyance, la propédeutique de cette foi et, de l'extrême du mal, l'introduction à l'espérance eschatologique : "Le cri du révolté contre Dieu est plus proche de la vérité que les artifices de ceux qui entendent le justifier"<sup>369</sup>.

---

368. Michel Cornu, *Existence et séparation*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 164.

369. Alain Besançon, « Communication sur Dostoïevski », *op. cit.*



Le système dostoïevskien se fonderait ainsi sur un paradoxe essentiellement humain. La culpabilité doit donc s'absoudre par la souffrance, qui elle-même génère un salut divin. Mais l'entremêlement du sacré et du profane, caractéristique de l'œuvre, ouvre en quelque sorte la voie à la parabole christique de manière sûre. *Crime et châtiment* offre ainsi à nos yeux un personnage dont les aspirations idéologiques et théoriques ne peuvent cohabiter avec une certaine réalité physique : la mort des deux femmes ramène instantanément Raskolnikov à un état de fait matériel. L'oscillation de sa conscience, entre interdits moraux et idéaux sociaux, le place au centre de ce paradoxe complexe. En avouant, puis en expiant sa faute, Raskolnikov accède à un nouveau statut ; c'est l'entièreté de sa personne qui apparaît livrée à tous les hommes, d'abord en contre-exemple, puis en exemple. L'espèce de sérénité qu'il affiche à la fin du roman montre à quel point son identité a pu faire office, l'espace du temps romanesque, de véritable parabole :

Il lui semblait voir le monde entier désolé par un fléau terrible et sans précédent qui, venu du fond de l'Asie, s'était abattu sur l'Europe. Tous devaient périr, sauf quelques rares élus. Des trichines microscopiques, d'une espèce inconnue jusque-là, s'introduisaient dans l'organisme humain. Mais ces corpuscules étaient des esprits doués d'intelligence et de volonté. Les individus qui en étaient infectés devenaient à l'instant même déséquilibrés et fous. Toutefois, chose étrange, jamais les hommes ne s'étaient crus aussi sages, aussi sûrs de posséder la vérité. Jamais ils n'avaient eu pareille confiance en l'infailibilité de leurs jugements, de leurs théories scientifiques, de leurs principes moraux. [...] Tous étaient en proie à l'angoisse et hors d'état de se comprendre les uns les autres<sup>370</sup>.

Les sensations et sentiments évoqués et décrits ici ont été éprouvés par Raskolnikov. L'impression de surhumanité l'a, lui aussi, gagné, tout autant que cette propension à dénigrer le reste de l'espèce humaine. Le personnage voit et comprend dès lors, au travers d'un délire fiévreux qui n'est plus empreint de cette folie qui semblait le caractériser naguère, les agissements insensés de l'homme. La référence explicite à la maladie, pernicieuse, qui attaque ce dernier au cœur de sa chair, lui dictant sa pensée et ses actes, ouvre la voie d'un fantastique jusque-là laissé de côté dans le texte. Mais l'extrait rappelle aussi en sourdine le mythe de la tour de Babel de la Genèse.

Ils dirent encore : "Allons ! Construisons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel et faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre."

---

370. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 573.

5 L'Eternel descendit pour voir la ville et la tour que construisaient les hommes,  
 6 et il dit : "Les voici qui forment un seul peuple et ont tous une même langue,  
 et voilà ce qu'ils ont entrepris ! Maintenant, rien ne les retiendra de faire tout ce  
 qu'ils ont projeté.  
 7 Allons ! Descendons et là brouillons leur langage afin qu'ils ne se  
 comprennent plus mutuellement."  
 8 L'Eternel les dispersa loin de là sur toute la surface de la terre. Alors ils  
 arrêterent de construire la ville.  
 9 C'est pourquoi on l'appela Babel : parce que c'est là que l'Eternel brouilla le  
 langage de toute la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la surface de la  
 terre<sup>371</sup>.

La vision de Raskolnikov introduit la notion de fantastique, ou du moins, caractérise la faille humaine par le truchement d'un élément étranger à l'homme, l'espèce de trichine dont il est question étant en effet inconnue. En retranchant au mythe biblique cette explication purement humaine, il tend à placer l'individu en situation de passivité. Ce n'est donc pas lui qui provoque le mal, mais bien une puissante réalité extérieure. Si l'idée du Mal n'est pas loin, l'on pourrait même dans une certaine mesure affirmer qu'elle se tient ici tout près de l'homme, lui susurrant presque à l'oreille le péché fatal. Dostoïevski renvoie à la sphère de cette interaction Bien-Mal la responsabilité des agissements humains, dès lors gouvernés par la fatalité d'un tel système.

La foi en Dieu gagne pourtant Raskolnikov sans qu'il ne s'y attende. La fin du roman le montre en plein questionnement à ce sujet :

Maintenant même, il ne l'ouvrait pas, mais une pensée traversa rapidement son esprit : "Sa foi peut-elle n'être point la mienne à présent ou, tout au moins, ses sentiments, ses tendances, ne nous seront-ils pas communs<sup>372</sup> ?"

L'interpénétration des discours et des pensées amène Raskolnikov à intégrer la foi de Sonia, dont il semble avoir compris, au sens profondément étymologique du terme, les paramètres essentiels. Il saisit dès lors les ressorts d'une souffrance sensée, véritablement orientée, pertinente dans sa propension à régénérer le cycle divin de création – la référence au Lazare de l'évangile est éloquente.

C'est l'autotélisme de la foi en Dieu qui semble gouverner la fin du texte de Dostoïevski, mettant de cette façon en lumière l'aspect vertueux du cercle qui organise les mouvements de l'âme humaine. Raskolnikov ne peut être sauvé autrement que par la voie douloureuse mais apaisée de la souffrance. La conscience, ainsi que la juste

---

371. Genèse 11. 1-9.

372. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 577.

reconnaissance de la maîtrise absolue du divin sur un monde façonné de manière imparfaite, semble totalement intégrée.

Pourquoi Dieu n'a-t-il pas créé un monde aussi parfait qu'aucun mal ne puisse y exister ? Selon sa puissance infinie, Dieu pourrait toujours créer quelque chose de meilleur. Cependant dans sa sagesse et sa bonté infinies, Dieu a voulu créer un monde "en état de cheminement" vers sa perfection ultime. Ce devenir comporte, dans le dessein de Dieu, avec l'apparition de certains êtres, la disparition d'autres, avec le plus parfait aussi le moins parfait, avec les constructions de la nature aussi les destructions. Avec le bien physique existe donc aussi le mal physique, aussi longtemps que la création n'a pas atteint sa perfection<sup>373</sup>.

Dostoïevski matérialise ce fonctionnement divin, notamment par l'acceptation de ses personnages d'un parcours éminemment imparfait. L'auteur applique ces paroles divines attestées dans la Bible comme véridiques « Je façonne la lumière et crée les ténèbres, je fais le bonheur et provoque le malheur<sup>374</sup> » dans le même temps qu'il tente cette régulation du fait humain au creux de ce système de choses.

Ce mécanisme basé sur un *fatum*, essentiellement divin, offre pour seule voie de salut le long chemin de la souffrance. Dostoïevski semble non seulement accepter cet état de fait, mais aussi le mettre en pratique au travers des parcours de ses personnages. La souffrance terrestre figure en effet la seule voie d'accès au pardon divin. C'est, au-delà de cette considération, le postulat de l'existence du Mal qui surgit dans l'ombre de l'affirmation de l'existence du Bien.

Raskolnikov se fait ainsi pourtant, contre son gré, le Christ russe sacrifié pour les péchés de l'homme. Lorsque, lors de la seconde semaine du grand carême, il est violemment attaqué par une poignée de codétenus l'accusant d'athéisme, Raskolnikov demeure calme et impassible. C'est la résurrection du Christ, au moment de Pâques, qui est ici rejouée : le personnage se montre sous un jour nouveau, définitivement libéré de vieux démons, profondément changé par la grâce d'un parcours intérieur de souffrance.

Le cheminement qui mène de la souffrance au salut se lit dans *Crime et châtiment* de manière claire et intériorisée : Raskolnikov prend conscience de sa faillibilité dans le même temps qu'il accède à la voie du salut par l'intermédiaire de Sonia.

C'est, dans le fond, la présence de l'entité divine seule qui ajoute au personnage ce supplément de conscience humaine. La souffrance du monde ne peut dès lors s'interpréter que par son recours paradoxal au fonctionnement même du monde.

---

373. Pierre Descouvemont, *Peut-on croire à la Providence ?*, Paris, L'Emmanuel, 2007, p. 48.

374. Bible de Jérusalem, Isaïe, 45-7.

L'errance de Raskolnikov illustre, à la hauteur des idéaux profonds qui le caractérisent, les nombreuses variations qui le secouent tout au long du roman. Son cheminement d'errance matérialise de fait, en appuyant ses diverses et incessantes mouvances sur le solide socle du lieu terrestre, le système unilatéral qui relie souffrance et salut.

*Lord Jim* ne semble pas rompre au premier abord le schéma du salut par la souffrance. Pourtant, il apparaît clair, au regard du parcours du personnage, que l'auteur substitue à la souffrance intime un nouvel élément. La fonction héroïque est sans doute à questionner plus en profondeur dans le texte.

Jim ne semble en effet devoir son salut que par le déploiement d'un certain héroïsme, arrivé en retard dans la progression de l'intrigue, mais pourtant bien présent dès lors que son errance semble véritablement enclenchée. On le comprend, c'est dans un premier temps le mécanisme qui unit salut et souffrance qui semble prendre le dessus dans l'esprit du personnage. Après le naufrage du *Patna*, Jim initie son errance malaisienne, d'abord pour se retirer en lui-même. Les digressions intérieures semblent à ce titre nettement plus récurrentes qu'au cours d'épisodes ultérieurs à l'événement déclencheur. L'errance apparaît à ce moment comme fuite, volonté de s'extirper d'une réalité accablante.

Ce double mouvement reflète, au niveau de l'espace topographique et textuel, les structures schizomorphes d'un héros partagé entre quête de transcendance et quête d'un refuge, ouverture et repli sur soi, ainsi que l'opposition entre la force centrifuge de l'errance, du voyage, de la fuite, et celle, centripète, qui attire le héros au centre d'un cercle magique<sup>375</sup>.

L'errance de Jim ne trouve de fait son véritable accomplissement que dans un second temps du roman. L'oscillation de sa pensée intérieure, caractéristique, le pousse en premier lieu à une errance authentique. Celle-ci semble impulsée par la cohésion entre ce puissant désir de rédemption et cette vague idée, quelque peu romantique, d'une certaine forme de laisser-aller défaitiste, que l'on pourrait assimiler à un nihilisme solidement ancré au creux de la conscience du personnage conradien.

---

375. Catherine Delmas, « Représentation de l'infini et du chaos dans les romans malais de Joseph Conrad », in *L'Infini*, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 182.

Le désir de rédemption a lieu au moment où l'errance de Jim se matérialise pleinement : dès lors, c'est bien cette quête de transcendance qui tend à s'intensifier, laissant peu à peu de côté le réflexe de la fuite, jugé lâche.

L'errance de Jim permet progressivement, nous l'avons dit, de substituer à la souffrance une nouvelle alternative pour atteindre le salut. L'héroïsme du personnage, s'il se construit par lentes étapes, relègue aux derniers rangs de la conscience les images d'un salut acquis par le sacrifice. L'espace clos du roman, sans cesse transposé au travers des différents points de vue du personnage, semble faire foi de cette appropriation presque insidieuse de celui-ci.

Les images isomorphes de l'île, du navire, du cercle font appel à un imaginaire du refuge et de l'intimité, et ont en commun cet espace clos et rond que l'on peut dominer et posséder comme le rappelle Roland Barthes dans *Mythologies*. La sécurité procurée par le monde clos donne paradoxalement à l'être recroquevillé l'impression illusoire de dominer le monde, de maîtriser l'infini. Il s'agit bien, en effet, d'une oscillation entre diastole et systole, et ce jeu entre finitude et infini, recroquevillement et désir de conquête, est le fondement de l'imaginaire de l'île ou du navire<sup>376</sup>.

Jim possède l'espace qu'il habite, principalement parce qu'il se limite à une évolution spatiale partielle ; son errance même en est altérée : « *this is my limit* », dira-t-il à Marlow lorsqu'il accompagne ce dernier jusqu'à la plage.

Jim remplace la souffrance, traditionnellement associée à l'idée de salut, par l'héroïsme, ou plutôt par le désir héroïque. La volonté de rédemption se change au fil des étapes romanesques par l'assouvissement d'un désir de puissance. Domination sur le monde restreint du lieu et sur les hommes qui devient, on le voit dans les derniers chapitres, fatale.

Dans le chapitre 16 pourtant, Marlow annonce la gloire de Jim en termes élogieux, faisant déjà de lui, par le verbe, le héros de toute une nation.

*The time was coming when I should see him loved, trusted, admired, with a legend of strength and prowess forming round his name as though he had been the stuff of a hero*<sup>377</sup>.

---

376. *Ibid.*, p. 183.

377. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 134.

« Le temps allait venir où je le verrai aimé, entouré de confiance et d'admiration, une légende de force et de vaillance se créant autour de son nom comme s'il avait été de l'étoffe dont sont faits les héros. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 217.

La juxtaposition hyperbolique déployée ne témoigne pour autant pas d'une réalité romanesque pragmatique : Jim, certes devenu Tuan Jim, demeure bel et bien hanté par sa faute originelle. Son errance première, instinctive, réactionnelle, celle qui le poussait à se remettre en route dès lors que l'incident du *Patna* était évoqué (souvenons-nous des épisodes de la Maison *Egström et de Blake* ou de celle de *Yucker*) le quitte définitivement lorsqu'il passe du statut de déserteur à celui de sauveur.

La transformation de la souffrance en héroïsme, si elle est bien visible dans la seconde partie du roman, nous montre de fait l'évolution et la réussite d'un personnage qui a, au cours de son existence, abandonné un schéma émotionnel et moral bien précis pour en adopter un autre. La souffrance comme juste salaire à la faute initiale est en effet clairement mise de côté lorsque Tuan Jim se forge, au sein de cet espace clos nouvellement apprivoisé, une identité héroïque reconnue de tous.

Tout se passe en effet comme si ce nouveau statut, profondément régénéré, puissamment remodelé, construisait pour le personnage une espèce de rédemption à lui seul.

C'est, semble-t-il, ce que la toute fin du roman s'emploie à détruire. La lutte ultime de Jim ne pose certes pas les bases de cette fin d'héroïsme ; c'est, étrangement, la mort de Dain Waris, qui en déconstruit tous les ressorts. Par effet spéculaire, la mort de ce dernier, tué par Brown, renvoie au père, le chef Bugis Doramin, l'image de la trahison de Jim. Une fois de plus, le personnage conserve le statut héroïque qu'il s'est ardemment employé à acquérir.

Pourtant, la notion de souffrance ressurgit, cette fois indépendamment de la volonté de Jim, pour revendiquer une place de choix dans le schéma romanesque. Celle-ci apparaît de plus de manière cyclique, très présente en début de texte, redoublant de vigueur à son terme, venant en ce sens clore le récit du personnage et impulser à la structure textuelle le dernier de ses souffles vitaux.

Jim est ainsi rattrapé par la course d'un système implacable, ostensiblement tragique. La concentricité, récurrente dans l'œuvre, se manifeste violemment à travers ce retour brutal : les désirs héroïques, s'ils sont partiellement comblés, finissent tout de même par avorter. Jim meurt ainsi jeune, à l'aube d'une gloire avérée, à l'orée d'une résurrection identitaire, annoncée par une brillante fonction sociale.

Le mécanisme cyclique, s'il renvoie dès l'abord au rythme naturel et vital, au fonctionnement diurne et nocturne, met également en lumière les différents aspects d'un tel roulement, rappelant notamment en sourdine que tout événement implique une

conséquence. C'est ainsi que la seconde partie du roman récupère les éléments constitutifs de la première, les mettant dans une certaine mesure en application :

*Further, the novel's criticism of the romantic imperialist and of adventure literature's collusion with imperialism that is implied in the opening depiction of Jim and his self-concept derived from "holiday literature" maybe undermined when the second half of the novel itself becomes an imperialistic adventure story ; it is as though the novel's critique ends up reproducing the object of its criticism<sup>378</sup>.*

L'œuvre toute entière reflète les contradictions d'un Jim torturé, portant toujours en lui les stigmates d'une dualité caractéristique. Les aspects présentés comme insignifiants ou futiles, fondent littéralement la structure de l'intrigue à venir.

L'entremêlement de la mémoire, revivifiée, aux perspectives d'avenir, pleines de promesses, échoue pourtant. Cet échec, sans doute puissamment figuré par la mort de Jim, montre dans une certaine mesure les limites du remplacement, très laïque au fond, de l'humilité par la puissance. Conrad fait finalement en sorte que son personnage puisse, à son tour, passer par différentes étapes opposées de l'existence humaine : le cycle de Jim, s'il débute *crescendo*, s'achève avec une puissance tragique incontestable.

Si l'étroit processus reliant culpabilité et souffrance est en partie mis à mal, il ne semble pas pouvoir être remplacé de façon durable. Le salut par l'héroïsme laisse nécessairement entrevoir les finalités d'une solution existentielle efficace ; cependant, on voit comment les rouages d'une justice supérieure tendent *in fine* à réapparaître sur le devant d'une scène romanesque marquée par le tragique.

*La Chute* propose également, de manière d'ailleurs nettement plus perceptible, une alternative moins douloureuse. La souffrance, faisant partie intégrante du schéma originel de la culpabilité, est en effet évincée autant que possible du discours de Clamence. Tout semble-t-il, s'emploie à masquer une réalité profonde, intérieure, inaltérable. L'épisode de la chute de la jeune femme sur le pont apparaît au cœur même du récit. Cette place centrale pourrait être considérée comme l'apogée narrative – et d'une certaine manière topographique – du discours de Clamence. C'est également cet épisode qui verbalise véritablement le sujet de la culpabilité du narrateur. La raison de la faute, c'est précisément l'inaction, que Clamence révèle de manière relativement

---

378. Bruce Henricksen, *Nomadic Voices: Conrad and the Subject of Narrative*, University of Illinois Press, 1992 p. 87.

tardive. On le voit dans *La Chute*, la parole se substitue à l'action, celle-là même qui manquait cruellement lors de l'épisode du pont.

Ainsi, l'interaction entre culpabilité et souffrance est-elle ici remplacée par un lien fort, qui unirait le salut au déni et à l'oubli. Dans *La Chute*, Clamence ne cesse d'écarter de son discours les éléments essentiels de son histoire personnelle. Tout, en effet nous ramène irrémédiablement au présent, celui de la narration immédiate. Les bribes du passé, lorsqu'elles sont évoquées ou même explicitées en détail, ne correspondent pas forcément à la réalité. La fin du texte lève définitivement le voile sur les interrogations éventuelles de l'interlocuteur quant à la véracité des propos du narrateur. La structure textuelle repose en partie sur le mensonge, qu'il soit présenté sous la forme d'un passé réinventé ou sous celle, insidieuse, d'une réalité narrée en demi-teinte. La confession de Clamence est ainsi fondée sur un socle bancal, dans la mesure où ce qu'il livre tout au long du texte ne semble que la partie immergée d'une conscience, ébranlée par la notion même de faute.

Le processus d'atteinte du salut par l'oubli passe dès l'abord par la fonction symbolique du genièvre, exhibé dans l'*incipit* de *La Chute*. Ce n'est pas un hasard si le récit s'ouvre *in medias res*, dans une taverne de la ville. On le comprend, l'alcool vient gagner la narration par sa consistance liquide : c'est en quelque sorte la tempérance de la fluidité qui équilibre et radoucit le contenu du discours, mais qui annonce d'ores et déjà l'état d'esprit dans lequel se trouve le narrateur.

Cependant, au-delà même de l'aspect foncièrement scénique, existe véritablement au sein du texte une trame parfaitement structurée, liée à la conscience de la narration, à son impact réel sur l'interlocuteur. Clamence modifie le parcours qui mène de la culpabilité à la souffrance, en surexposant ses péchés personnels. L'effet recherché, s'il est bien entendu spéculaire, doit faire rejaillir la souillure du Mal universel sur chaque ombre humaine.

Non, je navigue souplement, je multiplie les nuances, les digressions aussi, j'adapte enfin mon discours à l'auditeur, j'amène ce dernier à renchérir. Je mêle ce qui me concerne et ce qui regarde les autres. Je prends les traits communs, les expériences que nous avons ensemble souffertes, les faiblesses que nous partageons, le bon ton, l'homme du jour enfin, tel qu'il sévit en moi et chez les autres. Un masque, en somme, assez semblable à ceux du carnaval, à la fois fidèles et simplifiés, et devant lesquels on se dit : "tiens, je l'ai rencontré, celui-là"<sup>379</sup> !

---

379. Albert Camus, *La Chute*, *op. cit.*, p. 145.



Le partage de la culpabilité a bien lieu. Celle-ci apparaît en quelque sorte disséminée à l'infini. La référence au masque qu'utilise le narrateur, vient par ailleurs nous conforter dans l'impression d'un maintien éhonté et assumé de la perfidie. Clamence fonctionne donc par comparaison pour parvenir à se défaire en partie de la culpabilité qui pèse sur lui.

On voit comment le narrateur procède pour inverser le système de valeurs universelles : la notion de partage, par exemple, est ici employée, non plus dans sa dimension méliorative, mais manifestement dans un sens bien plus sombre. Le « juge-pénitent » assumant sa dualité, n'a cependant cessé de jeter à la face de l'humanité sa dimension polymorphe.

L'intention démonstrative du discours de Clamence se joue ainsi des priorités traditionnelles et authentiques de la narration : tout se passe de fait comme si le discours tendait, non à déployer une série de faits selon un ordre chronologique, mais bien à dérouler le processus insidieux d'une déculpabilisation qui se ferait sur le mode du déni personnel.

Si la référence au genièvre pouvait annoncer celle de l'oubli, lent et progressif, sur un mode *piano*, l'omniprésence du processus que déploie Clamence fait explicitement appel à une non-acceptation de la faute. La confession du narrateur peut dès lors être entendue comme véritable anticonfession, livrant plutôt les failles des hommes, que celle de l'homme.

La culpabilité est changée en déni au travers de la parole du narrateur, par le biais de la multiplicité des situations racontées, des personnes rencontrées, des émotions ressenties. Clamence oppose le multiple à l'unique, le personnel à l'universel, l'intime au public. Le but de la démarche, clairement exposé en fin de texte, demeure bel et bien cette espèce de rédemption inversée, qui ne passerait dès lors plus par la reconnaissance humble de ses propres fautes, mais serait absoute par la preuve de l'existence du mal sur terre.

Le narrateur de *La Chute* ne parvient certes pas à accomplir son dessein : l'*excipit* s'achève en effet sur sa propre imperfection, laissant en suspens, par une ponctuation exclamative, toutes les tentatives d'exploration de la pensée intérieure.

C'est au fond le récit d'un damné qui est livré dans ce texte de Camus. La posture révoltée de Clamence nous indique dans une certaine mesure sa propension à la damnation, mettant en évidence le paradoxe qui la caractérise.

Les hommes ont toujours eu quelque idée de l'enfer. Ils ont pressenti que là où était l'homme, là s'offrait l'enfer. La damnation n'est pas une pensée facile à manier. Il est frappant que l'on ait conservé aux damnés une sorte de noire dignité. Leur origine est noble, et l'enfer qui voudrait abaisser la révolte est au contraire exalté par elle. La bouche formidable que Dante fait parler, répète incessamment, – il est vrai en arabe, Honore ma splendeur dans l'abîme, comme elle a brillé dans le monde. La damnation reste un mouvement terrible, mais riche : tantôt on l'identifie avec ces sentiments brûlants que sont la haine, le ressentiment, l'envie – les damnés contemplent éternellement ce qu'ils abhorrent –, tantôt avec le désespoir, le bonheur perdu, l'amour séparé : mais de toutes manières, bien que passant par le néant et l'abjection, subsiste un rapport avec le monde d'en haut. L'enfer ne peut pas exténuer ce rapport. Le damné reste celui qui semble toujours pouvoir aimer Dieu à travers sa damnation, mais dans celle-ci et dans la répétition du refus la possibilité est toujours présente. [...] Les damnés ne sont-ils pas les seuls véritables athées, non seulement retranchés de Dieu, mais ceux dont Dieu s'est absolument retiré, et l'enfer est alors cet espace extrême, vide et pur de Dieu, où cependant un tel abandon, une telle chute hors de l'être, loin de se mesurer par le néant, se poursuit et s'affirme dans le tourment d'un temps infini<sup>380</sup>.

Clamence se définit lui-même comme une sorte de damné terrestre lors du dernier épisode de *La Chute*. Il semblerait que ce soit justement l'acquisition d'un tel statut qui soit à l'origine de sa perdition : « Je trône parmi mes vilains anges, à la cime du ciel hollandais<sup>381</sup> », dira-t-il au paroxysme de son délire. C'est de fait l'image d'une divinité du mal qui est présentée, siégeant sur le monde terrestre, dominant par son maléfice les autres hommes.

Mais la réclusion qu'il s'inflige est déjà révélatrice de la perte programmée des repères du narrateur : la transformation de la culpabilité par le déni de la faute échoue.

Ce sont en réalité les paramètres de la destruction progressive des idéaux humains, qui finissent par éclater au grand jour en la personne de Clamence qui se fait, consciemment ou non, martyr déchu de l'humanité. L'abandon de Dieu, du cortège tout entier de ses préceptes, tendent ainsi à jeter sur le personnage de *La Chute* la lumière morbide de sa damnation. C'est, de fait, le vide laissé par l'entité divine au creux de l'organisation humaine moderne qui semble être à la source de la perdition : « Ah ! Mon cher, pour qui est seul, sans dieu et sans maître, le poids des jours est terrible<sup>382</sup> ». La sentence résonne comme un appel au secours ; elle nous oriente aussi vers une certaine critique du nihilisme, dans sa propension à rappeler celle, cinglante, que Dostoïevski mettra dans la bouche de l'une de ses plus célèbres figures : « Si Dieu n'existe pas, alors

380. Maurice Blanchot, « Réflexions sur l'enfer » in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 256-299.

381. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 149.

382. *Ibid.*, p. 139.

tout est permis. » C'est-ce vide existentiel, cette cruelle absence de règles morales de droit divin, qui empêchent l'être d'accomplir un tel déni de la faute. La condamnation des pêchés se veut commune, tandis que l'absolution de ceux-ci demeure désespérément individuelle, à l'image de l'état physique et moral d'un Clamence profondément affecté par le mal.

Il faut donc commencer par étendre la condamnation à tous, sans discrimination, afin de la délayer déjà. Pas d'excuses, jamais, pour personne, voilà mon principe, au départ. Je nie la bonne intention, l'erreur estimable, le faux pas, la circonstance atténuante<sup>383</sup>.

La culpabilité ne parvient pas à se changer en déni de la faute dans *La Chute*. Le salut de l'âme ne vient pas après la colère. Le narrateur tente, tout au long de ses interminables digressions, la fuite en avant qui constitue le terreau essentiel d'une rédemption terrestre. Le vide existentiel d'une modernité frappé de plein fouet par le mal a néanmoins raison de lui.

*Le Maître de Pétersbourg* met également en évidence un moyen pour atteindre le salut. Il s'agit, on le voit dès les premières pages du roman de Coetzee, de cette quête intensive de la vérité que s'emploie à entreprendre le personnage. Le Dostoïevski du roman revient sur les traces du quotidien de Pavel, tentant à tout moment d'éclairer les zones d'ombres du passé de son beau-fils. L'installation dans la chambre de celui-ci figure d'ores et déjà la matérialisation de cette appropriation identitaire. Tenter d'intégrer la conscience même de Pavel, c'est déjà, semble-t-il, susciter la manifestation d'une réalité effective passée. De même, les confrontations, essentielles pour l'intrigue, avec Netchaïev, font pénétrer plus profondément encore le personnage de Coetzee dans l'univers de Pavel.

*Le Maître de Pétersbourg* est publié en 1994, à la toute fin d'un XX<sup>e</sup> siècle ponctué par de profonds changements, qu'ils soient littéraires ou sociaux, politiques ou moraux. Le roman livre en ce sens quelques éléments non négligeables d'une modernité à la fois pétrie des anciens modèles, et en proie à l'inquiétude de l'avenir. Le Dostoïevski de Coetzee appelle à la réflexion : l'auteur annonce dès le départ sa volonté de faire un vrai roman russe, volonté qu'il assume absolument avec la reprise, en grande partie biographique, pour son personnage principal, de la vie de Dostoïevski. On voit

---

383. *Ibid.*, p. 137.

d'emblée comment l'idée même de vérité est mise en exergue, dans la charpente du texte.

Le salut de l'âme du personnage passerait donc par cette recouverte d'une vérité pure, initiale, débarrassée enfin de ses versions édulcorées. Il faudrait ainsi, pour échapper à la souffrance, tenter ce déroulement inverse de l'action, revenir en somme aux sources d'une effectivité : c'est, de fait, la recherche de la fatalité, qui semble contenue dans cette énergie que déploie le personnage, à repenser les actes pourtant inaltérables de l'altérité. Le paradoxe de cette quête émerge à l'aube d'une postmodernité qui aspire à de nouveaux schémas narratifs dicibles de l'homme. Coetzee met en évidence, au travers de son roman, les rouages d'une échappée paradoxale : la souffrance doit être abrégée ; pourtant, la quête de vérité mène fatalement à cette même souffrance d'une conscience trop éclairée.

*[...] for Mr. Coetzee's characters, to be conscious is to suffer. That theme is Dostoyevskian, and in his strong, strange seventh novel, "The Master of Petersburg," Mr. Coetzee has gone directly to the source. He has imagined Dostoyevsky returning to St. Petersburg from Dresden after the death of a stepson, Pavel. It is Mr. Coetzee's grimmest book yet, and suggests a new degree of darkness in an outlook that has yet to find much to celebrate in the human condition. The backdrop that here casts its brooding shadow over the characters is of course Russia. And like the South Africa that has provided the setting of most of his novels, this is a Russia poised on the brink of upheaval<sup>384</sup>.*

La tonalité sombre qui envahit le texte de Coetzee dès l'abord est certes dostoïevskienne ; elle participe cependant de l'effet profond de ce mécanisme d'évincement de la souffrance, enclenché sciemment par le personnage. Paradoxalement, c'est en voulant lever le voile sur les ombres de l'enquête liée à la mort de Pavel, que Dostoïevski ouvre l'ultime porte de la souffrance. C'est en souhaitant enfin une apocalypse personnelle qu'il fait la lumière sur les dynamiques abyssales du fonctionnement humain.

La recherche de vérité pure se solde par un échec cuisant, d'emblée perceptible en début de texte, progressivement annoncé par les nombreuses digressions du personnage en proie aux bribes laborieusement rassemblées d'une réalité douloureuse, exhibé enfin au cours d'un *excipit* excessivement sombre.

---

384. Patrick McGrath, « To Be Conscious Is to Suffer », in *The New York Times On The Web*, novembre 1994.

Il semblerait en réalité que ce soit une fois de plus cette volonté de faire un vrai roman russe qui puisse en partie expliquer ce paradoxe qui construit pourtant la charpente textuelle et émotive du *Maître de Pétersbourg*.

Lorsque Coetzee dresse un parallèle, au cours de l'un de ses discours, entre monde intérieur et événements extérieurs, il rejoint en un sens les structures fondamentales des romans de Dostoïevski. *Crime et châtiment* reflète, de la même manière, les répercussions excessives et brutales d'un monde russe en pleine métamorphose, partagé entre traditionalisme et modernité. La dualité constante de Raskolnikov, ne fait en somme que relayer sur la scène du roman, les hésitations d'une société arrivée à la charnière de son avenir.

*The deformed and stunted relations between human beings that were created under colonialism and exacerbated under what is loosely called apartheid have their psychic representation in a deformed and stunted inner life. All expressions of that inner life, no matter how intense, no matter how pierced with exultation or despair, suffer from the same stuntedness and deformity. I make this observation with due deliberation, and in the fullest awareness that it applies to myself and my own writing as much as to anyone else... less than fully human literature, unnaturally preoccupied with power and the torsions of power, unable to move from elementary relations of contestation, domination, and subjugation to the vast and complex human world that lies beyond them. It is exactly the kind of literature you would expect people to write from a prison... But how do we get from our world of violent phantasms to a true living world<sup>385</sup>?*

Le *Maître de Pétersbourg* repose en effet sur cette espèce de cohabitation entre mondes intérieur et extérieur, sans cesse reliés l'un à l'autre par une conscience en quête de vérité. C'est en partie le maintien de cette dualité, de ces deux modes de fonctionnement de la pensée, complémentaires, qui permet au paradoxe de l'évincement de la souffrance de faire sens. La « vie intérieure », selon le mot de Coetzee, apparaît dans les romans de ce dernier, comme dans ceux de Dostoïevski, dont il se fait, le temps d'un roman, disciple, comme la conséquence directe de l'actualité extérieure. Le reflet des événements sociaux altère ainsi les paramètres de la conscience individuelle qui est narrée au travers du texte. En ce sens, la souffrance venue du monde extérieur ne pourrait présentement provenir d'une conséquence individuelle : la notion de culpabilité est dès lors reléguée au rang collectif, libérant pour ainsi dire l'individu de toute forme de responsabilité personnelle.

---

385. John Maxwell Coetzee, « Discours lors de la réception du *Jerusalem Peace Prize* », 1987.

L'oscillation incessante entre récit policier, scientifiquement structuré, faisant état de l'avancée de l'enquête, et constat impuissant de la souffrance sempiternelle des hommes, place le personnage de Coetzee au cœur d'une problématique très dostoïevskienne. La recherche d'une vérité stratifie la narration, de telle sorte qu'elle reflète à la fois l'évolution identitaire et personnelle de l'être, et les conséquences palpables que sa révélation induit sur le monde matériel.

Le salut, on le voit, est impossible à recevoir pour le personnage du *Maître de Pétersbourg*. Les moyens physiques, profondément liés à l'appel de la raison et de la rationalité, mis en œuvre pour échapper à la souffrance passive et à la culpabilité punitive de l'abandon, laissent le personnage vidé. La fin du roman montre à quel point le salut par la vérité est vain, tant celle-ci dépossède tout autant l'homme, sinon plus, que l'expiation.

Les mécanismes de quête du salut tendent, nous l'avons vu, à s'écarter de plus en plus du schéma traditionnel dostoïevskien lié à la souffrance. *Lord Jim* substitue une recherche intense d'un héroïsme perdu, au chemin de croix raskolnikovien. *La Chute* remplace la souffrance par l'oubli, tandis que *Le Maître de Pétersbourg*, malgré son attachement esthétique au modèle dostoïevskien, préfère, dans une visée moderne, opposer à la souffrance de la culpabilité, le rebondissement d'une vérité totale et idéale, foncièrement impossible à atteindre.

On le voit au travers des dynamiques de quête du salut, la modernité tend à employer de nouveaux moyens, afin de sortir l'homme de sa culpabilité initiale. La souffrance, si elle n'est plus perçue comme modalité *sine qua non* du salut de l'être, demeure néanmoins, en dépit des nombreuses tentatives de fuites, le pivot central des rouages les mieux installés de la dynamique de l'errance. Les substitutions déployées tout au long des romans modernes ne permettent pas d'accéder au salut, en dehors de la voie de la souffrance, profonde, incontournable.

Les errants de nos œuvres, s'ils ne cessent de créer les nouveaux subterfuges qui fondent une quête vaine d'un salut de la conscience et de l'être, continuent cependant de marcher dans les sillons dostoïevskiens d'une errance qui mène fondamentalement à la souffrance. La volonté moderne de transformer la culpabilité initiale en autre chose, puis l'échec quasi-immédiat de cette nouvelle entreprise, laisse entrevoir quelques pistes révélatrices d'un élan caractéristique d'une époque, à mi-chemin entre continuité et émergence.

### **3. La révolte comme moyen d'existence : nouvelles modalités de progression de l'errance**

Nous l'avons dit précédemment, la révolte, souterraine, apparaît comme l'un des moyens déployés par l'errance. Il conviendrait de se pencher sur la question de l'impact de cette révolte des personnages : le corpus déploie les comportements révoltés des individus qui se mettent en errance, dans le même temps qu'il semble ouvrir la voie à une multitude de paradigmes liés à cette volonté d'une extirpation hors de cette sphère tragique, commune à nos récits. La substitution de la souffrance, authentique, véritablement causale, par le soubresaut de la révolte, semble caractéristique d'une certaine modernité.

Le nihilisme actif, polymorphe, sous-jacent, qui ponctue les récits d'errance, ne saurait par ailleurs demeurer étranger aux complexes mécanismes d'une accession au salut moderne. Il faudrait mettre en lumière ce lien, parfois masqué, unissant dans la durée de l'intrigue, et au-delà, ce nihilisme aux valeurs inversées et cette révolte, symptomatique, semble-t-il, des œuvres marquées par le sceau de l'errance moderne.

L'accession au salut est tout d'abord, au sein de notre corpus, terrestre. En effet, on voit comment la recherche intense de la rédemption pour les personnages se fait sous le prisme matériel et palpable de la reconnaissance humaine. Ce même salut terrestre est désiré, non pas par le biais de la souffrance, vecteur de châtiment par excellence, mais bien par l'idée même de révolte, figurée sous différents modes, toujours cependant perçue comme sorte de *deus ex machina* vertical, surgi des entrailles d'un souterrain d'où, paradoxalement, l'errant ne saurait s'il faut sortir ou demeurer.

Révolte et souffrance interagissent de cette manière au fil des textes donnés à voir, dans leur propension à construire et déconstruire le fil de la pensée humaine. Les deux pendants apparaissent ainsi comme les pôles constitutifs de l'être, sans cesse tiraillés entre eux.

Mais la notion de révolte, présente dès *Crime et châtiment*, permet la construction définitive de la personnalité de l'errant : c'est elle qui induit déjà les premières impulsions raisonnées chez Raskolnikov, lui faisant construire un système logique et presque imparable de défense, lui permettant en quelque sorte d'accéder au salut, temporaire et terrestre, de la rationalité.

Ce sentiment de révolte, puissant, prend racine dans les tréfonds de la conscience des personnages, de Raskolnikov au Dostoïevski de Coetzee, imprégnant de sa force les contours d'individualités en formation, au sein de leurs scènes romanesques respectives.

La conscience vient au jour avec la révolte. Mais on voit qu'elle est conscience, en même temps, d'un tout, encore assez obscur, et d'un "rien" qui annonce la possibilité de sacrifice de l'homme à ce tout. Le révolté veut être tout, s'identifier totalement à ce bien dont il a soudain pris conscience et dont il veut qu'il soit, dans sa personne, reconnu et salué – ou rien, c'est-à-dire se trouver définitivement déchu par la force qui le domine. À la limite, il accepte la déchéance dernière qui est la mort, s'il doit être privé de cette consécration exclusive qu'il appellera, par exemple, sa liberté. Plutôt mourir debout que de vivre à genoux<sup>386</sup>.

Les idéaux encore en formation dans l'esprit des personnages de notre corpus ressemblent, en définitive, à l'idée de la naissance de la révolte, conçue par Camus dans *L'Homme révolté*. On voit cependant de quelle manière ces valeurs premières, formant un socle solide, tendent à inverser leurs mouvements d'apparition sur la scène, révélant du même coup les oscillations de pensées intrinsèques à l'homme moderne. Camus fait d'ailleurs référence à Dostoïevski pour évoquer ces variations de la révolte :

[...] il y a, par exemple, cette logique, incarnée par Dostoïevski dans Ivan Karamazov, qui va du mouvement de révolte à l'insurrection métaphysique. Scheler, qui le sait, résume ainsi cette conception : "Il n'y a pas au monde assez d'amour pour qu'on le gaspille sur un autre que sur l'être humain." Même si cette proposition était vraie, le désespoir vertigineux qu'elle suppose mériterait autre chose que le dédain. En fait, elle méconnaît le caractère déchiré de la révolte de Karamazov. Le drame d'Ivan, au contraire, naît de ce qu'il y a trop d'amour sans objet. Cet amour devenu sans emploi, Dieu étant nié, on décide alors de le reporter sur l'être humain au nom d'une généreuse complicité<sup>387</sup>.

Le sentiment de révolte peut ainsi naître, à la fois du monde de l'idée, livré sans entrave à la conscience intérieure, et provenir d'une carence sociétale, dont il se proposerait dès lors de combler, par son existence, les nombreux vides.

Mais il peut aussi, comme le démontrent nos œuvres, agiter au loin les ombres de sa présence, comme alternative au salut lui-même. L'énergie dégagée par le sentiment de révolte, propre aux individus de notre corpus, laisse d'ores et déjà entendre ce cri de l'âme, vers un ailleurs d'abord fantasmé. C'est bien en premier lieu l'aspect fondamentalement idéologique qui doit être retenu et affirmé, lorsqu'il s'agit de mettre en évidence le rôle considérable de la révolte au sein de l'errance.

Plus précisément, l'ère moderne, initiée ici dans ses prémices à travers le roman de Dostoïevski, voit s'ouvrir à elle de nouvelles modalités de la révolte humaine. Révolte

---

386. Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 23.

387. *Ibid.*, p. 27.



qui se veut avant tout individuelle et intime – les œuvres, par leur esthétique liée au modèle du roman de formation, sont significatives sur ce point -, elle n’englobe pourtant pas moins les idéaux généraux de toute une société. Le paradoxe moderne, situé à mi-chemin entre appartenance indélébile au monde et ancrage de l’individualité, se révèle par ailleurs au travers des mots de Camus, apparaissant comme l’ultime finalité actuelle du cheminement de l’homme :

Au midi de la pensée, le révolté refuse ainsi la divinité pour partager les luttes et le destin communs. Nous choisirons Ithaque, la terre fidèle, la pensée audacieuse et frugale, l’action lucide, la générosité de l’homme qui sait. Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour. Nos frères respirent sous le même ciel que nous, la justice est vivante. Alors naît la joie étrange qui aide à vivre et à mourir et que nous refuserons désormais de renvoyer à plus tard. Sur la terre douloureuse, elle est l’ivraie inlassable, l’amère nourriture, le vent dur venu des mers, l’ancienne et la nouvelle aurore. Avec elle, au long des combats, nous referons l’âme de ce temps et une Europe qui, elle, n’exclura rien. Ni ce fantôme, Nietzsche, que, pendant douze ans après son effondrement, l’Occident allait visiter comme l’image foudroyée de sa plus haute conscience et de son nihilisme ; ni ce prophète de la justice sans tendresse qui repose, par erreur, dans le carré des incroyants au cimetière de Highgate ; ni la momie déifiée de l’homme d’action dans son cercueil de verre ; ni rien de ce que l’intelligence et l’énergie de l’Europe ont fourni sans trêve à l’orgueil d’un temps misérable. Tous peuvent revivre, en effet, auprès des sacrifiés de 1905, mais à la condition de comprendre qu’ils se corrigent les uns les autres et qu’une limite, dans le soleil, les arrête tous. Chacun dit à l’autre qu’il n’est pas Dieu ; ici s’achève le romantisme. À cette heure où chacun d’entre nous doit tendre l’arc pour refaire ses preuves, conquérir, dans et contre l’histoire, ce qu’il possède déjà, la maigre moisson de ses champs, le bref amour de cette terre, à l’heure où naît enfin un homme, il faut laisser l’époque et ses fureurs adolescentes. L’arc se tord, le bois crie. Au sommet de là plus haute tension va jaillir l’élan d’une droite flèche, du trait le plus dur et le plus libre<sup>388</sup>.

Les références, à peine voilées aux hommes de pouvoir qui ont marqué un XX<sup>e</sup> siècle tourmenté, dont les actions se répercutent longuement sur l’histoire des hommes, signifient la fin d’un état figé, et la naissance d’un espoir profond. Néanmoins, on voit comment cet espoir, pourtant puissamment ancré dans les consciences, révèle dans le même temps son incapacité effective à lier les hommes entre eux. L’ère de l’individualisme est visiblement inévitable. La fin du romantisme, dit le texte, sonne le temps de la prise de conscience lucide de l’imperfection d’un monde, dans le même temps qu’elle signe cette volonté vivace de forger un tel univers en dépit des difficultés insurmontables qu’il contient.

---

388. *Ibid.*, p. 318.

Il y a donc, au cœur du XX<sup>e</sup> siècle, cette idée que la révolte est nécessaire, mais qu'elle ne peut, en aucun cas, rétablir sur terre une perfection que Dieu aurait, en se retirant des consciences, emporté.

Ainsi, la révolte comme moyen d'évincement de la souffrance est-elle clairement employée au creux des parcours de notre corpus. Cependant, on voit de quelle manière cette révolte de l'être est maniée, en fonction des différentes visées des textes soumis à l'étude. *L'Homme Révolté* livre à ce propos les pistes essentielles d'une modernité en proie à une révolte grondante, susceptible de balayer sur son passage les dernières traces d'un fondement millénaire.

“Si la souffrance des enfants, dit Ivan, sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix.” Ivan refuse la dépendance profonde que le christianisme a introduit entre la souffrance et la vérité. Le cri le plus profond d'Ivan, celui qui ouvre les abîmes les plus bouleversants sous les pas du révolté, est le même si. “Mon indignation persisterait même si j'avais tort.” Ce qui signifie que même si Dieu existait, même si le mystère recouvrait une vérité, même si le starets Zosime avait raison, Ivan n'accepterait pas que cette vérité fût payée par le mal, la souffrance, et la mort infligée à l'innocent. Ivan incarne le refus du salut<sup>389</sup>.

Le refus du salut, s'il se lit dans la personnalité révoltée d'Ivan, se retrouve également au travers du caractère de Raskolnikov dans *Crime et châtiment*. On le voit dès l'abord, le personnage est profondément pétri de l'idée qu'il peut, à loisir, commettre un crime – et, en l'occurrence, un double crime – pour rétablir une certaine forme de justice sociale. Ce principe de base, caractéristique de Raskolnikov, s'il le mène à la déchéance, puis sur la pente laborieuse de la souffrance physique, ne quitte pourtant jamais la sphère de sa conscience profonde.

Ce qui frappe Chestov, c'est la nouveauté inouïe de la révolte de Raskolnikov, cette idée “originale” relevée avec effroi par Razoumikhine, qu'il est permis de verser le sang “en toute conscience”. Sans aucune justification d'aucune sorte, par orgueil, et sans reconnaître aucune “sanction” morale. C'est l'idée de Raskolnikov dans son article. Voici que tous les grands auteurs de l'histoire humaine versent le sang “en toute conscience” et toutes leurs théories ne sont qu'un habillage idéologique. Autrement dit : il n'y a pas de sanction éthique parce Dieu n'est pas. La seule sanction est l'échec ou le succès<sup>390</sup>.

---

389. A. Camus, *L'Homme Révolté*, Gallimard, Paris, p. 64

390. Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours*, op. cit., p. 67.

Raskolnikov croit profondément en son idéal social et éthique. Les notions de justice ou d'équité semblent résonner en son esprit en fonction seulement de ses propres modalités. Dans l'extrait précédent, on note le parallèle qui est établi avec les lignes de *L'Homme révolté*. Les grands auteurs de l'histoire dont il est question, sont ici présentés dans leur dimension impénétrable et intransigeante, faisant couler le sang au nom d'idéaux supérieurs.

Chez Camus, les décennies semblent avoir déposé une suie paisible au-dessus de leurs épitaphes : ces mêmes hommes n'apparaissent plus qu'au travers du prisme fantasmagorique de leurs actions passées.

La révolte moderne, inévitablement empreinte d'idéalisme, apparaît toutefois sous un jour nettement moins dévastateur qu'elle n'a pu se révéler par le passé. On le voit dans les mots de Camus, cette révolte vient, non plus contrecarrer avec force et puissance le joug intraitable des tyrannies, mais simplement équilibrer l'unité d'un monde foncièrement imparfait, depuis lors vidé de son sens spirituel.

George Nivat met d'ailleurs en évidence l'importance non négligeable du doute, fondateur, dans sa propension à poser les bases d'une révolte, qui sera plus tard revue dans sa dimension vidée de sens profond :

Ce silence de Sonia est la preuve qu'elle-même connaît le doute. Ce silence est l'effet du silence de Dieu. Un silence terrible qui fait qu'en vain Raskolnikov cherche le moindre remords en lui : il n'y trouve que faiblesse et lâcheté, mais pas le remords. Car, bien entendu, poser la question de Raskolnikov : "Que peut l'homme ?", c'est poser l'athéisme<sup>391</sup>.

La révolte qui découle naturellement de la théorie implacable de Raskolnikov, émerge en réalité de la prise de conscience lucide d'une impasse existentielle. C'est, en somme, parce qu'il se rend compte avec effroi de l'impuissance de l'homme, que le personnage de *Crime et châtiment* endosse la lourde responsabilité du mal. On le comprend déjà à travers ce premier constat, la révolte est d'emblée considérée, dans son mouvement le plus initial, comme seule alternative au chaos. Elle n'est dès lors plus foncièrement et délibérément choisie par l'homme qui l'entreprend. Ce que Raskolnikov accomplit, il le fait par souci du rétablissement de la justice, emportée par l'entité divine.

Le refus de salut, évoqué précédemment, n'est autre alors que la sortie de sa sphère intime d'une conscience exacerbée, non par le remords de la faute, mais par la volonté presque éperdue de l'harmonie sociale et morale. Lorsque Ivan refuse la souffrance du

---

391. *Ibid.*

monde, matérialisée l'espace d'un instant par celle, insoutenable, des enfants, il ne fait pas autre chose que se dresser face à la loi sempiternelle du cosmos.

La révolte, si elle naît puissamment, ostensiblement, n'existe de fait que par la dynamique réactionnelle d'un ordre imparfait. Elle est tour à tour signe de courage et symbole épuré de résistance. Pourtant, la tournure maléfique qu'elle peut prendre tranche radicalement avec cette origine, *a priori* guidée par le bien.

Raskolnikov porte en son sein ce paradoxe fondateur d'une révolte existentielle aux paramètres discontinus. Humaniste autant que terroriste, lâche autant que courageux, le héros du texte de Dostoïevski reflète avec brio cet état charnière d'une société, à mi-chemin entre communauté et identité.

Echapper à la souffrance pour tout de même atteindre le salut, c'est pourtant bien ce que tente de faire Raskolnikov, au travers de son errance pétersbourgeoise. L'évitement constant de la douleur comme rétribution du mal se joue fondamentalement au creux des méandres d'un périple, à la fois interne et externe, sans cesse menacé par les incursions extérieures. Il faut, perpétuellement, demeurer en société, en dehors de sa conscience, masquer la vérité identitaire sous le grimage illusoire de l'innocence, feindre enfin une candeur, aux antipodes de l'ignominie commise. Raskolnikov ne brandit l'étendard de la révolte qu'en son propre cœur. L'ensemble de ses actes sociaux consiste à masquer, non pas son idéal, mais bel et bien la mise en pratique de cet idéal.

Mais sa révolte le prive surtout d'une appartenance essentielle : celle qui l'unit aux autres hommes.

Dès le meurtre accompli, Raskolnikov va dépeupler le monde : "une sombre sensation de solitude, de retranchement douloureux et infini se manifestait soudain d'une façon consciente dans son âme". Ce n'est pas seulement le crâne d'Alena Ivanovna qu'il a tranché ; ce ne sont pas seulement les liens qui l'unissaient à ses semblables qui ont été brisés ; c'est d'un autre schisme que souffre Raskolnikov : choisir de se faire criminel signifie se retrancher de l'amour de Dieu, c'est-à-dire de l'amour tout court<sup>392</sup>.

Raskolnikov, dès lors coupé du monde, ne peut déployer les théories flamboyantes de son propre univers mental sur le devant de la scène sociale. Le premier paradoxe, et le plus évident, consiste en cette impossibilité pratique de révéler à autrui les éléments constitutifs de la révolte, les vecteurs fondamentaux de ses paradigmes les plus

---

392. Rose-Marie Godier, *L'Automate et le Cinéma : dans La Règle du jeu de Jean Renoir; Le Limier de Joseph Mankiewicz, Pickpocket de Robert Bresson*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 180.

primordiaux. Comment, dès lors que le meurtre de deux femmes est sévèrement puni, le personnage pourrait-il tirer quelque gloriole de son acte ? Raskolnikov maintient donc sa position sociale dans cet entre-deux, errant sans fin en quête d'un salut d'abord terrestre : l'épisode du bain, placé en *excipit*, laisse malgré tout entrevoir une suite à l'intrigue, signifiant ainsi que la punition effective ne suffit pas à faire recouvrer au personnage sa juste place dans la société :

Mais ici commence une autre histoire, celle de la lente rénovation d'un homme, de sa régénération progressive, de son passage graduel d'un monde à un autre, de sa connaissance progressive d'une réalité totalement ignorée jusque là. On pourrait y trouver la matière d'un nouveau récit, mais le nôtre est terminé<sup>393</sup>.

Le salut par la souffrance n'arrive pas. La punition sociale ne suffit pas à apaiser et à rétablir l'ordre intérieur du personnage tourmenté par sa propre révolte. En l'initiant, Raskolnikov espère pourtant enclencher la dynamique inverse : c'est, d'une certaine manière, la souffrance pour le salut de l'homme, qu'il tente d'obtenir par le crime. Il faut, pour aboutir à l'idéal, faire quelques victimes. La révolte du personnage ne saurait cependant rebondir face aux conséquences, d'abord sociales, de son geste. Elle se tapit plutôt dans les tréfonds d'une conscience retranchée de la collectivité.

L'homme révolté qu'est Raskolnikov échoue, dans le creux même de toutes les strates du roman : sur le plan esthétique, le personnage ne parvient jamais à maintenir la carapace psychologique qu'il veut pourtant ferme, tandis que sur le plan moral, la révolte idéologique n'aboutit pas à une redéfinition profonde et complète de la société.

Raskolnikov croit cependant fermement à sa théorie. Elle s'avère pourtant très rapidement vouée à l'échec dans le texte. On le voit en effet, la notion de révolte ne remplace à aucun moment celle de souffrance. L'idée de la transgression n'est sans doute pas étrangère à un tel blocage de transfert de valeurs.

Les yeux de Raskolnikov tombent sur un Evangile. Soudain, il prie Sonia de lui lire le récit de la résurrection de Lazare. La jeune fille s'exécute, la gorge serrée. [...] Au geste insensé de l'assassin qui porte la mort, s'oppose dans l'Evangile la parole qui porte la vie.

Pourquoi ce récit de la résurrection de Lazare, quelle impulsion soudaine a poussé le meurtrier à demander à Sonia d'en faire la lecture ? Cette scène est à rapprocher du rêve de Raskolnikov, au début du roman, où le petit garçon tendre et innocent observe avec horreur le charretier brutal qui fouette à mort son cheval, mise en œuvre symbolique de l'assassinat de l'usurière. Ne serait-ce pas

---

393. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 577.

ce petit garçon que Raskolnikov porte toujours en lui, qui devant l'horreur du crime crie au secours<sup>394</sup> ?

Raskolnikov se trouve dans l'impossibilité d'invertir les valeurs sociales et morales qui fondent le monde, précisément parce qu'il appartient lui-même à cette dualité constitutive du monde. Il est encore de cette façon l'enfant horrifié par le mal, et, tout à la fois, le monstre qui initie le mal, figuré dans le songe récurrent par le charretier.

Le modèle instauré par Dostoïevski dans *Crime et châtiment* pose en somme la révolte – probablement à entendre d'abord comme la révolte contre Dieu – comme élément pivot qui unit dans son paradoxe les valeurs repères de salut et de souffrance. La révolte de Raskolnikov se dresse comme la tentative, aussitôt avortée, d'une affirmation de l'être en dehors de l'entité divine. L'homme ne peut ainsi exister et s'accomplir sans le truchement de Dieu. Raskolnikov le prouve d'ailleurs encore une fois, lors de l'épisode de la narration de la résurrection de Lazare, où le sentiment de révolte est sans cesse brouillé par un vacillement de l'âme caractéristique :

Nous assistons à la mise en œuvre d'un faisceau d'énergies accumulées dans l'inconscient, ce "sous-sol" que Dostoïevski a su explorer de façon géniale, dont il révèle tantôt les poussées démoniaques, tantôt les élans vers la lumière. Vouloir écouter le récit de la résurrection de Lazare en cet instant de confession, c'est demander l'absolution, aspirer à l'innocence perdue, – pour cela un long et douloureux repentir est nécessaire, et ne se trouve pas décrit dans le roman [...] Raskolnikov sera-t-il racheté, guéri de sa cassure ontologique ? Le romancier, malgré un bref épilogue, ne le montre pas<sup>395</sup>.

La fragilité de la révolte réside principalement dans cet espoir, presque indicible, qui ne peut se révéler que dans une action romanesque indirecte – ici, la lecture faite par Sonia éloigne un peu plus de Raskolnikov le récit biblique, transportant son contenu sacré de la sphère de la parole prononcée à celle, passive, de l'écoute. Cette révolte, pourtant nettement ressentie par Raskolnikov, ne peut s'exercer pleinement parce qu'elle ne convainc pas en profondeur l'ensemble des ramifications d'une personnalité déjà complexe.

Il n'y a dans *Crime et châtiment*, pas de finitude du concept de révolte. La punition, clairement matérialisée par le camp de travail en Sibérie, n'intervient que grâce à l'aveu, largement obtenu par l'intermédiaire de Sonia. On le voit tout au long du texte, il

---

394. Michel Evdokimov, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes*, Paris, Desclée, 2007, p. 290.

395. *Ibid.*

n'existe pas à proprement parler de rapport direct entre Raskolnikov et son idéal. L'intercession est omniprésente, à l'image d'un rapport au divin qui ne saurait se passer de dogmes. Dans *Crime et châtiment*, c'est l'impossibilité constante de parvenir à la réalisation absolue de l'idée, initiée par la révolte, qui doit y être lue.

Le parcours chaotique de Raskolnikov recèle nécessairement les éléments constitutifs d'une révolte intérieure qui gronde, sans jamais s'exprimer au grand jour. Le personnage tente de cette façon d'échapper à une justice foncièrement douloureuse, répondant au fonctionnement d'un ordre préétabli, contre lequel il ne peut rien.

L'interception de l'idée, fulgurante et pure, de la révolte de Raskolnikov, apparaît sans relâche au détour des paragraphes de *Crime et châtiment*, faisant de celle-ci le nœud de l'intrigue, sans jamais la rehausser au rang d'organisation viable.

La révolte, ainsi présentée dans le texte, ne peut survivre en tant qu'idée pérenne, raisonnable, réalisable. Elle surgit de la conscience malade d'un Raskolnikov étouffé par le poids d'une vie sordide, suffoquant sous le joug du manque d'argent, de la misère sociale et affective. En ce sens, Sonia joue un rôle médiateur qui empêche tout accomplissement de la révolte, faisant par sa tempérance barrage à la fulgurance vectorielle des convictions du personnage :

Le salut du jeune homme ne peut venir que de Sonia, le type de la femme rédemptrice. Sans doute n'est-elle pas en mesure de comprendre les mobiles idéologiques, ou philosophiques qui ont poussé l'étudiant à son acte insensé. Mais elle sent la douleur qui le déchire, elle le reçoit comme un malheureux, et pour le consoler elle accepte de partager sa croix et sa vie au bagne<sup>396</sup>.

La figure féminine se positionne en médiateur, entre réalité émotionnelle et fantasme intellectuel de Raskolnikov. Elle est cet obstacle à l'éclatement de la pensée du personnage, à l'exhibition de la révolte nihiliste qu'elle contient en son sein. Tout se passe dans le texte comme si l'auteur avait délibérément nuancé la hargne de Raskolnikov par une sensibilité inattendue.

Ce roman illustre la déroute d'une idéologie rationaliste érigée en absolu qui s'arroge le droit de tuer pour satisfaire une soif de domination ou de réussite sociale et qui, la transgression des lois divines une fois accomplie, subit piteusement la revanche des forces irrationnelles de l'inconscient et du remords. L'âme se trouve alors soumise aux lois de la fatalité dont le Christ avait justement voulu libérer l'homme. Au bagne, l'être profond de Raskolnikov est

---

396. *Ibid.*

percé à jour par ses codétenus : “Tu es un athée, tu ne crois pas en Dieu, il faut te tuer<sup>397</sup>.”

La misanthropie viscérale de Raskolnikov trouve son aboutissement au cours de cet épisode du bagne, où les autres détenus se jettent violemment sur lui. L’altérité environnante, l’échantillon d’humanité tant méprisée, manifeste à son égard une haine sans bornes, qui le contraint un instant à vivre cette crainte d’être assassiné. Le retranchement de la société, précédemment évoqué, voit dans cette scène un aboutissement avorté de la révolte : au lieu d’une verticalité immanente, dressée face au commun des mortels, Raskolnikov n’oppose qu’une tiède résistance.

La révolte que Raskolnikov initie, d’abord en esprit, est réduite à néant lors des épisodes finaux du texte de Dostoïevski. *Crime et châtiment* n’érige pas cette notion, pourtant essentielle au personnage principal, en valeur susceptible d’ébranler l’ordre commun. Le schéma traditionnel qui associe culpabilité et souffrance se maintient, laissant de côté les tressaillements de la révolte de Raskolnikov.

Néanmoins, la fonction de la révolte dans les textes n’est pas négligeable, dès lors qu’elle présente une double impulsion : elle impacte en effet d’une part les progressions individuelles, et d’autre part les errances enclenchées. Principe fondateur du mouvement de l’errance, elle donne aux trajectoires des personnages l’impulsion nécessaire à celui-ci.

La réflexion sur la révolte au sein de l’errance doit être posée en termes interactifs, liés à la question fondamentale du salut. La sortie du schéma traditionnel, qui est enclenchée par la révolte de l’individu, surgit comme un signe manifeste d’une modernité qui se construit pas à pas : cette déviation orchestrée hors du schème solidement établi annonce, dans une certaine mesure, une modernité de l’errance qui trouve ailleurs son salut. L’on constate cependant au travers de notre corpus, l’impossibilité d’accéder à la salvation en dehors de la souffrance.

En partant du principe que la souffrance est inévitable, dans tout processus de recouverte du salut – qu’il soit d’ordre divin ou moral – il s’agirait dès lors, à l’aide du support offert par notre corpus, de montrer de quelle manière les errants modernes, à la différence de Raskolnikov, ne croient plus guère en cette révolte pourtant fondatrice.

---

397. *Ibid.*, p. 291.



S'ils l'utilisent pour structurer leurs errances respectives, ils ne semblent en effet plus emprunter ses chemins dans un but salvateur.

*Crime et châtement* met en scène une révolte inachevée, tandis que les œuvres de notre corpus tendent à exposer une révolte désavouée, dont l'existence même ne semble être qu'un indice supplémentaire du néant en marche. La chute, lente et progressive, de la notion de principe idéal, apparaît ainsi exhibée à la lecture de nos textes, donnant à voir comment le profond et authentique nihilisme de l'être prend progressivement le pas de sa mesure, annihilant toute forme de résistance idéologique sur son passage.

*Le Maître de Pétersbourg* expose un contournement de la souffrance par le chemin de la révolte. Le Dostoïevski de Coetzee transgresse avec une sorte de délectation les interdits moraux de la société, notamment par le biais des femmes : Anna Sergueïevna en est le premier exemple. L'attitude ambiguë qu'il développe envers Matriona démontre un peu plus l'avancée progressive dans la transgression des lois humaines.

*The girl in the crook of his arm, the five fingers of his hand, white and dumb, gripping her shoulder. But she might as well be sprawled out naked. One of those girls who give themselves because their natural motion is to be good, to submit. He thinks of child-prostitutes he has known, here and in Germany ; he thinks of men who search out such girls because beneath the garish paint and provocative clothes they detect something that outrages them, a certain inviolability, a certain maidenliness. She is prostituting the Virgin, such a man says, recognizing the flavour of innocence in the gesture with which the girl cups her breasts for him, in the movement with which she spreads her thighs<sup>398</sup>.*

La proximité qu'il existe entre le rêve éveillé que fait le personnage et la réalité factuelle met en lumière la fragilité de la barrière qui sépare ces deux mondes. La transgression, si elle se présente avant tout comme strictement morale, demeure essentiellement religieuse. Il s'agit là d'un véritable sacrilège, que de prostituer la Vierge. Mais ce qui interpelle surtout dans ce vagabondage de la conscience auquel s'adonne un instant le personnage, c'est la croyance selon laquelle les enfants se

---

398. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 76.

« [...] la fillette au creux de son bras, et les cinq doigts de sa main d'homme, blancs et stupides, accrochés à son épaule. Mais elle pourrait aussi bien être étendue nue, bras et jambes écartés. Une de ces filles qui se donnent parce que leur disposition naturelle est d'être bonnes, de se soumettre. Il pense aux petites prostituées qu'il a connues, ici et en Allemagne ; il pense aux hommes qui cherchent ces enfants parce que sous le fard criard et les vêtements provocateurs ils décèlent quelque chose qui les outrage, une certaine inviolabilité, une certaine virginité. *Elle prostitue la Vierge*, dira ce genre d'homme, reconnaissant le parfum de l'innocence dans un geste de la fillette, les mains en coupe sur ses seins, dans le mouvement qu'elle fait pour écarter les cuisses. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 85-86.

prostitueraient par pure bonté. Ainsi, la transgression se ferait dans le sens où les hommes dont il parle chercheraient sciemment à pervertir le don du bien. La limite que se pose le Dostoïevski de Coetzee est mince : l'homme, au contact de Matriona, ne peut s'empêcher de songer à toutes ces autres petites filles, qui figurent la transgression suprême. C'est la fragilité extrême du personnage du roman qui est ici mise en exergue ; la tentation du franchissement des limites est plus que jamais présente, inondant la conscience de mille pensées. Tout se passe comme si c'était l'homme lui-même qui, au travers des diverses tentatives du mal de gagner son être, s'éprouvait dans une douleur qu'il tenterait de transformer en révolte. La référence au « présage » est à ce titre éloquente :

*Joy breaking like a dawn ! But only for an instant. It is not merely that clouds begin to cross this new, radiant sky. It is as if, at the moment when the sun comes forth in its glory, another sun appears too, a shadow sun, an anti-sun sliding across its face. The word omen crosses his mind in all its dark, ominous weight<sup>399</sup>.*

Le personnage « sent » venir l'éclipse, certes temporaire par définition, mais cependant dévastatrice dans sa propension à superposer les valeurs opposées de la dynamique humaine : le présage maléfique vient ici annoncer la tentation insupportablement immorale à venir (l'extrait se situe peu avant que Matriona n'entre dans la pièce), dans le même temps qu'il prédit les failles de la condition humaine, jamais véritablement fixée sur la pente de l'amélioration. Rien, en somme, n'est jamais totalement dénué du sceau du mal, comme l'exprime symboliquement l'apparition de cet anti-soleil.

La révolte du personnage se lit dans cette tentation de la transgression, sans pour autant franchir la limite qui le séparerait à jamais de sa quête initiale. On le voit, Dostoïevski maintient la linéarité d'un parcours pourtant parsemé de pauses diverses.

La transgression, assimilée dans une certaine mesure à la révolte, est presque toujours évitée : la voie de l'esprit et de l'imaginaire relaye la geste, vers une immatérialité qui n'a, de fait, aucun impact sur la scène physique.

---

399. *Ibid.*, p. 68.

« La joie se lève comme une aube ! Mais ce n'est que pour un instant. Ce n'est pas seulement que des nuages commencent à traverser ce ciel nouveau et radieux. C'est comme si, au moment où le soleil apparaît dans sa gloire, un autre soleil apparaissait aussi, un soleil d'ombre, un anti-soleil qui passe devant la face du premier. Le mot *présage* lui traverse l'esprit avec tout son poids d'obscurité menaçante. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg*, op. cit., p. 77.

La tentation figurée par les femmes du texte semble néanmoins avoir moins d'influence sur le personnage que celle qui surgit des théories de Netchaïev. Le portrait qui en est dressé révèle *in fine* les caractéristiques fondamentales de Dostoïevski lui-même :

*Not an anarchist, not a nihilist, he continues doggedly. By giving him labels you miss what is unique about him. He does not act in the name of ideas. He acts when he feels action stirring in his body. He is a sensualist. He wants to live in a body at the limits of sensation, at the limits of body knowledge. That is why he can say everything is permitted – or why he would say so if he were not so indifferent to explaining himself<sup>400</sup> !*

C'est, dans le fond, ce que reproche le personnage aux autres qui est ici présenté, au sujet de Netchaïev : le Dostoïevski de Coetzee recherche lui aussi à se libérer de l'emprise de ces étiquettes sociales ; comme lui, il agit d'abord par instinct. C'est en quelque sorte le portrait d'un personnage situé aux antipodes de Dostoïevski, dans le même temps qu'il souligne leurs similitudes. Tout se passe comme si l'auteur avait voulu mettre en évidence la circularité des concepts de bien et de mal à travers cette description de Netchaïev. Ni anarchiste, ni nihiliste, il est ici présenté dans sa dimension errante : véritable électron libre, Netchaïev, comme Dostoïevski, se situe donc en creuset de la société.

Dès lors, la tentation de la révolte tend à apparaître au personnage comme une possibilité parfaitement envisageable : la confrontation des deux personnages dans *Le Maître de Petersburg* a lieu dans une cave. Nous pouvons y voir la topographie souterraine du face-à-face, abrité par la pénombre, induite par le retrait social, propice à la révélation des profondeurs des idées qui s'opposent. Là, les hommes se retrouvent dans une espèce d'égalité qui permet une réelle confrontation.

La révolte du personnage émerge ainsi en réaction, non seulement aux idées supportées par Netchaïev, mais aussi aux caractéristiques intrinsèques à la personnalité de celui-ci. C'est en ce sens qu'il livre insidieusement une lutte contre lui-même.

---

400. *Ibid.*, p. 114.

« -Ni un anarchiste, ni un nihiliste, poursuit-il obstinément. En l'affublant d'étiquettes, vous perdez de vue ce qu'il a d'unique. Il n'agit pas au nom d'idées. Il agit quand il sent l'action palpiter dans son corps. C'est un sensuel. C'est un extrémiste des sens. Il veut vivre dans un corps poussé aux limites de la sensation, aux limites de la connaissance corporelle. C'est pourquoi il peut dire *tout est permis* – c'est pourquoi il le dirait, s'il ne dédaignait pas à ce point de s'expliquer ! » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg*, *op. cit.*, p. 125.

*Again he believes he knows what she wants to say ; or rather, knows what she wants to say even when she herself does not : And you ? Are you so different<sup>401</sup> ?*

Cette révolte explicite contre le nihilisme terroriste, représenté dans le texte par Netchaïev, pose les nouvelles modalités de survie du personnage : dans la mesure où l'histoire du peuple se mêle à l'histoire personnelle, les stratifications de la conscience individuelle s'en retrouvent fortement ébranlées. Le Dostoïevski de Coetzee change sa culpabilité initiale, celle qui l'avait jusque-là menée jusqu'à Saint-Petersbourg, en puissante énergie de révolte contre un ordre bien précis, foncièrement basé sur une appréciation du néant, qui correspond pourtant paradoxalement à sa propre configuration mentale. La fin du texte de Coetzee ne dit pas autre chose : l'impasse existentielle, bien qu'à de maintes reprises évitée, surgit de manière définitive. C'est le chaos qui prend le pas sur la soif d'une survie moderne, qui use de tous les moyens pour émerger d'un néant constitutif.

*Lord Jim* présente une révolte progressive du personnage. Sa forme finale ne semble intervenir qu'en toute fin de texte. Les premiers mouvements du roman de Conrad mettent plutôt en scène un personnage caractérisé par une passivité, qui se change rapidement en lâcheté, dès lors que les péripéties viennent à secouer une existence, jusque là bercée de romantisme. Tout se passe de fait comme si l'auteur avait voulu faire évoluer le sentiment de révolte ressenti par Jim, au fur et à mesure que le personnage lui-même évoluait au sein de l'intrigue. L'état initial de sa révolte est indiscutablement informe, caché sous les épaisses couches d'un physique pourtant avantageux. On le voit bien, Jim s'enferme dans une conscience bien trop organisée, bien trop développée en d'innombrables ramifications, pour laisser transparaître cette énergie vectorielle attribuée au sentiment de révolte.

La révolte, pourtant contenue dans l'esprit du personnage, éclate en réalité au cours de la seconde partie du roman : dès lors qu'il prend la tête de la révolte indigène, Jim exprime sur la scène romanesque ce ressenti intérieur fantasmé jusqu'alors. Avant cet épisode essentiel du texte, le personnage de Conrad se trouve dans l'impossibilité quasi-physique de manifester cette révolte. Lorsqu'il le fait, son expression relève plus de la joute corporelle stérile que de l'action mémorable. Souvenons-nous du passage de la

---

401. Ibid., p. 114.

« De nouveau, il croit savoir ce qu'elle a envie de dire ; ou plutôt, il sait ce qu'elle veut dire alors même qu'elle ne le sait pas : *Et vous ? Êtes-vous si différent ?* » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg*, op. cit., p. 125.

maison *Yucker* : Jim, ayant reçu de la part d'un homme des remarques outrageantes au sujet du *Patna*, ne peut rien faire d'autre que se livrer à un piteux combat, pour finalement se retirer, honteux, de la pièce.

*But what dismayed him was to find the nature of his burden as well known to everybody as though he had gone about all that time carrying it on his shoulders. Naturally after this he couldn't remain in the place. He was universally condemned for the brutal violence, so unbecoming a man in his delicate position ; some maintained he had been disgracefully drunk at the time ; others criticized his want of tact*<sup>402</sup>.

Non seulement la révolte n'émerge pas de son être, laissant libre cours à une agressivité réactionnelle, mais elle semble au contraire provenir des autres. D'abord, l'homme qui provoque la dispute, puis les badauds qui trouvent mille reproches à faire à Jim. Ce dernier se retrouve une fois de plus dans la position marginale, dans laquelle son romantisme exacerbé tend à se complaire.

C'est, dans un sens, la fuite d'un lien social qui se pose d'abord comme juge intraitable, qui pousse Jim à s'installer dans le *Patusan*. Le large espace naturel de celui-ci permet dans une certaine mesure l'exploration des propres limites intérieures du personnage, dans le même temps qu'il ouvre la voie à cette libre et totale expression de la révolte.

Le regard porté sur le héros est celui de l'audience durant le procès de Jim ; à l'unicité du regard du protagoniste, tourné vers l'infini, se substitue une multitude d'yeux tournés vers lui – *many eyes were looking at him out of dark faces, out of white faces, out of red faces* – autant de regards qui l'oppressent et l'enferment et dont l'agressivité [...] est soulignée par l'anonymat et la gullivérification des visages. [...] Jim se retire à Patusan et s'en remet à la nature et au cosmos pour le juger<sup>403</sup>.

C'est bien le refus du jugement qui, depuis le début, génère le choix de l'errance. L'atténuation de la révolte du personnage se lit ainsi dans ce refus de la confrontation, avec la société dans son ensemble. Le deuxième mouvement du roman, capital, met en

---

402. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 152.

« Mais ce qui le consternait était la découverte que la nature de son fardeau était tellement bien connue de tous, comme s'il était tout le temps promené en le portant en bandoulière. Naturellement après cet esclandre il ne pouvait rester dans cette ville. Il était universellement condamné pour sa violence brutale, si déplacée de la part d'un homme dans une situation aussi délicate ; certains prétendirent qu'il était scandaleusement ivre à ce moment-là ; d'autres critiquèrent son manque de savoir-vivre. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 246.

403. Catherine Delmas, « Représentation de l'infini et du chaos dans les romans malais de Joseph Conrad », *op. cit.*, p. 181.

évidence l'évolution de Jim au sein de la micro-société figurée par *Patusan*. Le héros ne peut en somme révéler sa propre révolte que dans un espace limité. La prise de pouvoir guidée par la révolte contre les envahisseurs, conduit le personnage à l'ascension sociale ; le titre de *Tuan* attribué, on voit comment Jim laisse entrevoir aux hommes qui l'entoure sa propension à une révolte, dès lors sans brides. L'éloignement géographique, et, en un sens, éthique, permet à Jim de briser la dynamique du salut par la souffrance :

*The crisis in Lord Jim is very ably handled by Conrad with the introduction of Patusan (a place in Borneo) episode in the narrative. It appears as an insubstantial surrealistic place seen in the moonlight. Marlow, the narrator, remarks on the spectral quality of the settling. The humiliation of Jim in the first part of the novel known as the Patna episode has been analysed by Conrad from different perspectives. The sympathy of the narrator, Marlow and Stein, the idealistic German scholar help him realize his illusion in a land far away from London<sup>404</sup>.*

En acquérant une véritable place sociale, Jim mène le sentiment de révolte hors de sa propre sphère, lui donnant du même coup une répercussion effective sur le plan de l'intrigue. Le microcosme de *Patusan* déclenche au sein de la conscience du personnage l'occasion propice à cette expression puissante. On assiste de fait dans *Lord Jim* à une inversion progressive des valeurs qui soutiennent le schéma romanesque : d'abord étouffé par ses idéaux supérieurs et irréalisables, Jim met en application ces mêmes idéaux au sein d'un espace limité.

*He (Stein) sees that since Jim is a born romantic, his true existence is in a dream world that has betrayed him, or he has betrayed it ; it has proved to be the destructive element. Yet in spite of this, it is his true life element. Therefore, in order to be, he must turn the dream, the illusion, into fact. He must live it in action, Jim's life is useless to him because he can't fulfill his real nature, can't live his dream. He sustain himself there. The hope is that the destructive element can be made creative, Stein suggests, therefore, that Jim go to Patusan, a whiteman alone among the squabbling native fractions face its dangers and gamble on making his dream come true<sup>405</sup>.*

La rupture entre les deux mouvements principaux de l'œuvre peut se lire à travers les deux espaces successivement habités par Jim. Le *Patna* et le *Patusan* figurent, de cette manière, comme les pendants symboliques des lieux de la progression de la quête du salut.

---

404. Debaprasad Banerjee, « Conrad's *Lord Jim* and Modernism », in *Journal of Literature, Culture and Media Studies*, 2009, p. 150.

405. Elisabeth Drew, *The Novel*, Calcutta, Radha Publishing House, 1995, p. 163.

Dans le premier, le personnage ne rompt pas avec la traditionnelle interaction qui unit salut et souffrance, ressentant la faute au plus profond de son être, assumant difficilement ses conséquences – la scène du tribunal, comme toutes celles où Jim figure comme l'éternel second, sont éloquentes.

Dans le second, l'auteur montre un renversement de la dynamique du châtement, faisant de la révolte l'issue héroïque vers le salut. La tendance à la modernité se lit dans ces pages où la place de l'homme se resserre, graduellement, lui donnant la chance de se sauver lui-même, par ses propres moyens.

L'emboîtement des linéarités textuelles rappelle sans doute la forme circulaire, récurrente, déjà formée par les rides d'un univers marin omniprésent, d'un propos qui se concentre à l'image d'une noix (souvenons-nous de la métaphore chère à Marlow).

C'est cet enchevêtrement qui crée en filigrane l'harmonie du texte, jouant à la fois sur les variations d'une modernité littéraire et philosophique, et sur la formation progressive d'un individu.

A l'image des révolutions humaines, la révolte individuelle de Jim se propage, dans un mouvement qui part de l'intérieur pour gagner peu à peu les sphères extérieures environnantes. Elle apparaît comme le moteur de son errance, dans la mesure où elle guide vers *Patusan*. Pourtant, la fin du texte livre les dernières failles de cette tentative de salut par la révolte : l'héroïsme de Jim, s'il est poussé jusque dans ses derniers retranchements, laisse tout de même *in fine* au microcosme qui lui a conféré une identité sociale, une place vacante, siège d'un néant caractéristique d'un nihilisme vain.

*La Chute* pose également la notion de révolte comme moteur de la narration. Clamence ne cesse en effet de revenir sur un passé, tour à tour réel et inventé, par le biais d'une parole intarissable, seulement mue par la vitalité d'un sentiment puissant. On le voit, la spécificité première du texte réside dans sa charpente structurelle originale : c'est la seule voix de Clamence qui guide le récit, le menant aussi bien à l'intérieur d'une intimité close, que dans les profondeurs d'une conscience collective. La juxtaposition de ces deux sphères, mêlant l'unique à l'universel, permet dans un sens au narrateur d'établir une réelle proximité entre elles, s'intégrant du même coup au sein d'une histoire commune :

Moi, j'habite le quartier juif, ou ce qui s'appelait ainsi jusqu'au moment où nos frères hitlériens y ont fait de la place. Quel lessivage ! Soixante quinze mille juifs déportés ou assassinés, c'est le nettoyage par le vide. J'admire cette

application, cette méthodique patience ! Quand on n'a pas de caractère, il faut bien se donner une méthode. Ici, elle a fait merveille, sans contredit, et j'habite sur les lieux d'un des plus grands crimes de l'histoire<sup>406</sup>.

Le narrateur se défait de manière progressive de toute espèce de culpabilité, en agissant sur une cohabitation toute naturelle des hommes ; en montrant de fait les similitudes entre eux – notons l'expression ironique « frères hitlériens » – Clamence ne porte plus la lourde charge de la faute.

On comprend déjà par quel mécanisme se rompt minutieusement la chaîne de la souffrance. L'extrait met en lumière l'une des caractéristiques majeures du narrateur : celle d'appartenir à l'histoire commune des hommes. C'est précisément cette appartenance, indéfectible, qui lui ôte presque naturellement les torts de son espèce.

Les bourreaux cohabitent avec les victimes dans *La Chute*, au point que les protagonistes évoqués au fil du texte tendent à retrouver leurs caractéristiques, au sein même de la personnalité de Clamence.

Si le « secret de l'existence » est délivré à l'interlocuteur, c'est d'abord l'épisode traumatisant du Pont Royal qui semble en déclencher la quête. Or, on le comprend rapidement, ce passage pourtant central, est vécu comme un temps mort pour Clamence. Ce n'est en effet que par la suite, que celui-ci saisit l'importance et la gravité de sa passivité.

A partir du soir où j'ai été appelé, car j'ai été appelé réellement, j'ai dû répondre, ou du moins chercher la réponse. Ce n'était pas facile ; j'ai longtemps erré<sup>407</sup>.

Le narrateur n'oppose pourtant aucune objection à son geste. L'extrait cité fait d'ailleurs suite à l'évocation de l'enfer de Dante, où Clamence situe son interlocuteur et lui-même dans les Limbes. Ce « vestibule de l'enfer<sup>408</sup> » correspond à la vie terrestre, trop éloignée de la production pure du mal, pas assez proche de son empêchement. L'appel dont il est question demeure tout de même assez flou pour le confondre définitivement avec celui, mystique, du divin. Cependant, la référence immédiate à l'enfer, qui vient comme contrebalancer l'équilibre bien-mal de l'extrait, confère à celui-ci une dimension religieuse.

---

406. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 15.

407. *Ibid.*, p. 89.

408. *Ibid.*



L'enjeu de la parole de Clamence peut s'observer de manière progressive : c'est l'avancée, lente et insidieuse, du discours, qui permet d'instaurer en fin de texte le socle de la révolte. Lors de la promenade sur le Zuyderzee, le narrateur révèle clairement sa face sombre, dans le même temps qu'il caractérise l'humanité entière comme telle. Se faisant, il parvient à présenter l'ensemble de son parcours, désormais connu de son interlocuteur, comme similaire à ceux de tous les autres hommes, à la différence que Clamence, lui, possède cette capacité extraordinaire à se faire à la fois juge et pénitent.

La révolte du personnage de *La Chute* se trouve donc en premier lieu au sein même de sa parole, propice à faire émerger d'un monde illusoire une réalité effective sur le monde et les hommes. Le décor, qu'il soit parisien ou hollandais, rappelle de manière claire comment l'illusion et le factice font fonctionner le monde : « Paris est un vrai trompe-l'œil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes<sup>409</sup>.

Face à un tel chaos, Clamence se pose en véritable prophète moderne. Il erre à travers l'Europe récemment meurtrie, pour y prêcher sa bonne parole, tandis que les ponts qu'ils traversent (successivement le pont des Arts où il entend un rire aussi mystérieux que chaleureux et le pont Royal, où il laisse sciemment la jeune femme se noyer) apparaissent comme autant de symboles physiques des étapes de la conscience humaine. Si Clamence les traverse à chaque fois dans un état d'esprit très différent, on note l'évolution de sa conscience au cours de ces épisodes cruciaux. Le deuxième pont met en évidence le processus de la révolte, déjà initié par la personnalité cynique de Clamence.

L'aspect religieux de *La Chute* révèle une progression, toujours plus profonde, vers une révolte individuelle, construite au fur et à mesure de la parole. Jean-Baptiste Clamence, c'est bien sûr le prophète inversé, dont les valeurs ne sont plus celles de l'authentique figure biblique.

Camus inverse toutes les valeurs du mythe de Jean-Baptiste, vrai prophète d'un vrai messie. La relation au Christ sera l'inversion majeure. Le Jean-Baptiste des Evangiles prépare, annonce la venue du Sauveur, Il le reconnaît lorsque Jésus se présente pour être, lui aussi, baptisé dans le Jourdain. [...] Les images baptismales sont fréquentes dans *La Chute*. Sur le Zuyderzee, ce "bénitier immense" où planent des colombes qui "voudraient descendre" comme l'Esprit sur Jésus ; ici, hélas ! Il n'y a "nulle tête où se poser" : le Christ est absent à jamais<sup>410</sup>.

---

409. *Ibid.*

Clamence pourrait dès lors apparaître comme un imposteur à part entière s'il n'avait pas, dans la défaillance presque pathétique de la mise en scène de son ultime délire, cette attitude troublante : l'on ne sait plus s'il se trouve à ce moment dans la peau du juge cynique ou dans celle du pénitent désavoué. L'on ne sait plus, en somme, s'il tient à merveille son rôle de victime ou s'il se dévoile enfin au grand jour. L'oscillation de la position du personnage, à mi-chemin entre appartenance humaine et retrait de la masse jugée moutonnaire, demeure.

Jean-Baptiste Clamence : le nom du personnage de Camus appelle à la fois à la clémence – les sonorités sont proches – et au participe présent du verbe clamer, qui laisse entrevoir le parallèle avec Jean-Baptiste clamant dans le désert.

Ce *vox clamantis in deserto*<sup>411</sup> des temps modernes semble clamer ici dans un trop plein d'altérité, figuré dans un premier temps par l'interlocuteur, puis, de manière plus générale, par toute l'enveloppe urbaine de la ville.

Nous l'avons dit, le narrateur de *La Chute* apparaît comme le pendant inversé de la figure biblique, dans sa propension à la déchéance mimétique. Au lieu de prêcher en bord du Jourdain pour « préparer la voie du Seigneur » et « rendre droits ses sentiers<sup>412</sup> », Clamence tourne en dérision son interlocuteur, sous couvert de fausse équité humaine. En clair, l'attitude inversée du narrateur se pose comme satanique dès lors qu'elle s'oppose aux règles divines.

On le voit, Clamence se présente comme une figure qui erre par révolte pure. Son insoumission au principe incontournable de souffrance se voit, d'étapes en étapes, reléguée à la toute fin du récit. Le personnage de Camus n'y échappe pourtant pas. Néanmoins, on observe de quelle façon le dernier mot, lâché dans un souffle, « Heureusement ! » maintient, toujours par le biais de la parole, la volonté de ne pas plier face à la puissance du jugement.

Les œuvres de notre corpus, si elles déploient de nouveaux moyens pour contrer la souffrance, montrent cependant qu'elle ne peut définitivement pas être évitée. La fatalité n'est en clair jamais évincée par les différentes tentatives de révolte des

---

410. Marius-François Guyard, « Figures et images chrétiennes dans *La Chute* », in *D'un romantisme l'autre, Recherches actuelles en littérature comparée*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 299.

411. Evangile selon Saint-Jean 1-23.

412. Evangile selon Saint Jean, I-3 « *Vox clamantis in deserto : Parate viam Domini, rectas facite semitas eius* ».

personnages, manifestement initiées pour échapper à la dynamique qui unit châtiment et souffrance.

L'errance, telle qu'elle est présentée au travers du corpus, dévoile néanmoins le mouvement de la souffrance personnelle sous un nouvel aspect : on voit en effet comment celle-ci n'est plus véritablement subie, mais, d'une certaine manière, recherchée. L'exemple de Jim est à ce titre éloquent : son héroïsme final enfin exacerbé se dérobe aussitôt, emportant avec lui les derniers soubresauts d'une révolte longuement élaborée. Clamence se livre délibérément au jugement acerbe de l'altérité. Quant au personnage de Coetzee, on voit comment il accepte en fin de compte, dans une passivité toute raskolnikovienne post-bagne, le sort.

Les personnages de nos œuvres modernes tentent de trouver, au sein de leurs parcours, le moyen ultime d'échapper au châtiment. Pourtant, il semble bien que cette errance balisée, contourne en réalité le problème fondamental de la souffrance, pour, finalement, y être confrontée.

La dynamique existentielle censée mener au salut tend, au cours des intrigues données à voir, à s'effiloche, mettant au premier plan une révolte esquissée par les personnages modernes, qui n'aboutit pas. On le voit, les romans du corpus exposent des destinées où la révolte, seule véritable échappatoire, mène au chaos. Les nouvelles errances apparaissent dès lors confrontées à l'épineux problème de la restructuration. Il faut, semble-t-il, trouver de nouvelles configurations existentielles de survie, face à une organisation sociale et morale où tout est permis.

### **C. L'ERRANT MODERNE, ENTRE RETRAITE SOCIALE ET QUÊTE DE POUVOIR : SPLENDEURS ET MISÈRES D'UNE FIGURE DISCONTINUE**

Transformer sa culpabilité initiale en révolte, c'est avant tout remettre en cause les principes fondateurs de la société. Les errants de nos textes tentent, au travers d'agissements symboliques différents, ce renversement des valeurs sociales ou éthiques de leur temps. Si Raskolnikov veut « tuer le principe », les errants du corpus s'emploient eux aussi à montrer, au travers de leurs parcours respectifs, leur vision novatrice et marginale de l'organisation sociale. La question du nihilisme actif, précédemment évoquée, semble incontournable lorsqu'il s'agit de comprendre le rôle de l'errance à l'époque moderne, précisément parce qu'elle remet en cause les normes. Les personnages de nos œuvres affichent certes une forme de nihilisme, dès lors qu'ils s'opposent aux normes rigides de la société.

Il convient d'abord d'exhiber le lien qui unit insidieusement nihilisme et héroïsme dans les textes : c'est à travers lui que peut se comprendre l'errance des individus. La confusion des actions, générées par une position ambiguë, se lit dès l'abord au sein de la pensée même de Raskolnikov.

Les idées nouvelles de l'Occident vont lutter dans l'esprit du jeune homme contre la sagesse russe traditionnelle et finiront par la vaincre, car Raskolnikov est un raisonneur qui croit aux idées, surtout si elles font miroiter l'héroïsme. Du fait qu'il a vécu plus dans le monde des idées que dans celui de la vie réelle, il finira par être pris dans un raisonnement dont il ne sortira pas sans avoir exécuté l'Affaire, et ce sera pour son malheur. La lutte entre la fière intelligence et l'humble sagesse se fait dans l'angoisse, jusqu'à ce que l'idée devienne obsessionnelle et motrice chez cet être fatigué, exaspéré et tendu à l'extrême. Cette fantaisie monstrueuse sera accomplie avec esthétique et hors de l'éthique que Raskolnikov a répudiée à coups de raisonnements<sup>413</sup>.

La lutte engagée siège donc en l'esprit même du personnage dostoïevskien, avant de se répercuter dans le texte. L'opposition entre la morale rationnelle et l'idéal héroïque, ronge l'énergie intellectuelle et physique d'un Raskolnikov emblématique de la nouvelle génération russe. Pourtant, c'est bien ce combat intérieur qui recèle en son sein les paramètres essentiels à la caractérisation de l'errance moderne. Les errances répétées, presque compulsives de Raskolnikov, interviennent en effet à partir du moment où le personnage décide de mettre en application l'idée, de matérialiser la

---

413. Bruno Drolet, « Le Salut de Raskolnikov, Essai d'analyse-interprétation de l'œuvre de Fédor Dostoïevski », *op. cit.*

théorie. Nihilisme et héroïsme semblent ainsi recouvrir une même réalité dans *Crime et châtiment*. C'est par ailleurs ce qu'il conviendra de mettre en lumière au cours de notre analyse.

Ce soulèvement d'abord intellectuel, puis clairement effectif, initié par les théories politico-éthiques auxquelles adhère le personnage de Dostoïevski, impliquent de fait une exclusion sociale évidente. On le voit, Raskolnikov erre parce que sa conception du monde, ainsi que la mise en pratique de son utopie, l'obligent à masquer son geste. La solitude engendrée entraîne chez le personnage une certaine exclusivité identitaire, qui se rattache peu ou prou à la notion d'élitisme, très présente dans *Crime et châtiment*. Cette solitude qu'il expérimente tout au long du texte (« la ville semblait morte comme les pierres qu'il foulait, mais morte pour lui seul, lui seul<sup>414</sup>... ») tend à le mener vers une nouvelle position identitaire.

Les caractéristiques modernes de l'errance se liraient ainsi au travers de l'obscur prisme de la singularité et de l'égoïsme : les errants de nos œuvres, sur les traces de Raskolnikov, apparaissent comme autant de parcelles significatives d'une société nouvelle. L'errance, devenue exclusive, apportant un éclairage supplémentaire aux complexités identitaires données à voir, ne renseigne plus sur l'état factuel des rapports humains.

Il faut en réalité montrer par quels mécanismes l'errant moderne acquiert peu à peu un statut à la fois ancré dans une certaine tradition de l'errance, celle à laquelle appartient Raskolnikov, et ouvrent dans le même temps une perspective nouvelle, où l'homme réfute, par son acte d'errance, une certaine vision de la fatalité.

Il convient donc de mettre en évidence l'évolution même du rapport à l'errance, de *Crime et châtiment* aux œuvres de notre corpus, afin de faire émerger de ce constat le véritable rôle de l'errance et plus précisément des personnages errants au cours du siècle.

### **1. Un nihilisme actif au service d'une errance héroïque : de l'ambition à l'exclusion**

Raskolnikov est irréfutablement pétri d'idéaux politiques et sociaux, principalement tirés de ses lectures d'étudiant. Il devient pour un instant la main armée de sa théorie, sans que sa raison puisse intervertir dans ce mouvement qui le mène au double meurtre : « Raskolnikov perdit complètement la tête, s'empara de son paquet, puis l'abandonna et

---

414. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 188.

se précipita dans le vestibule<sup>415</sup>. » On le voit très rapidement au cours de cet épisode central, le raisonnement du personnage est régulièrement parasité par cette discontinuité mentale, proche du délire, où tous les sentiments se mêlent. La réaction de Raskolnikov est celle de la fuite, d'abord verbalisée : « Seigneur mon Dieu ! Il faut fuir, fuir<sup>416</sup> », puis « Mais non, encore une sottise, il faut fuir, fuir<sup>417</sup>. » Le parallèle entre les répétitions du verbe met en exergue, au-delà de la nécessité absolue de se soustraire à la scène de crime, l'état de confusion mentale dans lequel se trouve Raskolnikov.

Tout se passe comme si le personnage n'appartenait pas entièrement à la scène de crime qu'il initie pourtant : la description détaillée, scientifique des coups mortels, nous conforte dans cette impression d'un regard extérieur, supérieur, supervisant les gestes insensés de Raskolnikov : « La hache pénétra droit dans le crâne, fendit la partie supérieure de l'os frontal et atteignit presque l'occiput<sup>418</sup>.

La confusion du personnage se lit ainsi jusque dans la discontinuité narrative, manifestée par l'entremêlement significatif des points de vue externe et interne.

On le voit dès l'instant de son accomplissement, le double meurtre est impossible à assumer pleinement pour Raskolnikov. C'est plus particulièrement le meurtre qu'il n'avait pas prémédité, celui de Lizaveta, qui vient jeter le trouble dans son esprit. S'il ne fait pas partie de son plan, d'abord théorique, il devient fatalement un meurtre immoral. C'est d'ailleurs bien lorsqu'il tue la seconde femme, hébétée devant le cadavre de sa sœur, que Raskolnikov éprouve les premiers soubresauts de l'effroi.

Déjà, ce second crime met en évidence, de manière quasi-instantanée, l'éloignement d'un idéal héroïque pourtant ardemment souhaité par Raskolnikov. Ce n'est plus en somme le principe qu'il tue, mais bien une innocente. La fuite apparaît en ce sens comme la première matérialisation de ce déni d'une action, qui ne serait plus dès lors en accord avec la pensée. S'en suit alors une longue nuit où sommeil et inconscience se mêlent confusément : la deuxième partie du roman s'ouvre en effet sur un long passage où l'angoisse du personnage annonce sa propre perception de son identité nouvelle. Ce moment du texte, capital, annoncerait presque à lui seul la suite des événements. Il semble particulièrement dépendre tout entier d'une rythmique cyclique spécifique.

Le premier mouvement, celui d'une nuit qui laisse entrevoir ses ténèbres, dure en réalité tout le temps de l'épisode. Le second semble quant à lui démarrer lorsque

---

415. *Ibid.*, p. 88.

416. *Ibid.*, p. 89.

417. *Ibid.*

418. *Ibid.*, p. 88.

Raskolnikov, en dépit de l'obscurité régnante, décide d'agir dans la tourmente pour effacer les preuves du crime.

Selon Gilbert Durand, le régime nocturne, qui domine manifestement cet extrait essentiel de *Crime et châtiment*, renvoie d'abord aux éléments les plus rassurants de la nature, permettant à l'homme de se réfugier dans un cocon protecteur.

Le passage au régime nocturne s'effectue dans une inversion des figures et du sens des images du régime diurne : il ne s'agit plus de rechercher le combat héroïque ou la transcendance par la conquête de "pureté des essences" comme dans le régime diurne, mais tout simplement d'invoquer "la chaude et rassurante intimité de la substance."<sup>419</sup>

Or, c'est tout l'inverse qui se passe dans le texte : on assiste plutôt au maintien du corps inerte de Raskolnikov sur le divan. Son impossibilité de se lever est manifeste, plusieurs fois mentionnée au cours du récit. Pourtant, on note de quelle manière le cadre temporel est mis en évidence: c'est bien la pesanteur de la nuit, lourde de sens obscurs, témoin privilégié de l'acte accompli, qui semble empêcher le personnage d'esquisser le moindre geste.

Il y a dans l'attitude de Raskolnikov comme les prémices d'une lutte, qui semble déjà opposer sa raison à ses aspirations. La temporalité, ici définie par rapport à une certaine prédominance nocturne, exerce une forme de pression sur le personnage. Raskolnikov ne trouve plus refuge au sein de l'opacité de la nuit ; c'est au contraire cette rythmique nocturne qui semble marteler avec violence son esprit, rappelant à sa mémoire l'ignominie du crime, l'extirpant puissamment de sa torpeur à intervalles réguliers. Si le régime nocturne apparaît traditionnellement comme un temps de répit, où les velléités du grand jour s'éteignent pour un temps, il n'en va pas de même dans le texte de Dostoïevski. C'est en effet une nuit ennemie, au cours de laquelle s'éveille progressivement l'angoisse du personnage. Les affreux hurlements qui lui parviennent de la rue sonnent les deux heures du matin. La précision, liée à la contextualisation – Raskolnikov reconnaît les ivrognes sortant des cabarets –, réveille instantanément la crainte du temps qui passe, et enclenche par là même le compte à rebours de la découverte du crime « Comment ! déjà deux heures<sup>420</sup> ! » La nuit n'est manifestement plus cet espace clos de la dissimulation apaisée, mais figure comme le signe naturel et cyclique de la fatalité. C'est, pendant cette même nuit, que le personnage tente

---

419. Martine Xiberras, *Pratique de l'imaginaire, Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'université Laval, 2002, p. 39.

420. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 96.

désespérément de masquer les indices de son geste : « Est-ce là une cachette : Est-ce ainsi qu'on cache les choses<sup>421</sup> ? » Raskolnikov se sait déjà, à ce moment précis de l'intrigue, encerclé. Avant même que de recevoir la première visite de Nastasia et du concierge, l'homme sent bien qu'il lui sera désormais impossible de dissimuler bien longtemps son acte.

La position allongée, annonce quant à elle le renoncement de Raskolnikov : il est précisé que l'étroitesse de la chambre permet d'ouvrir la porte sans même avoir à se lever. Nastasia aura à ce titre cette injonction mêlée de douceur et chargée de sens : « Reste couché<sup>422</sup> ». Ce renoncement symbolique, que l'on rattache de près ou de loin à la métaphore animalière, qui rappelle confusément la bête blessée gisant à terre, ou l'animal qui signifie par cette position sa défaite, est emblématique du scindement même de Raskolnikov. L'épisode de la nuit terrible qui suit le meurtre révèle, de cette manière, les enjeux décisifs de sa destinée.

L'errance du personnage de *Crime et châtiment* matérialise clairement cette distinction entre théorie et pratique. Elle figure en quelque sorte comme l'entre-deux d'une profonde discontinuité identitaire.

En somme, Raskolnikov se voit et se perçoit comme héros, mais n'existe pas, sur le plan factuel, comme tel. Il y a donc un décalage entre vie intérieure et vie effective chez le personnage. Raskolnikov se voit à tout moment rattrapé par la réalité de l'enquête, en dépit des moments où sa conscience s'échappe, au travers de ses nombreuses rêveries éveillées.

L'opposition entre l'idéal nihiliste et l'effectivité de l'errance constitue, avant même l'élément déclencheur de l'intrigue, la trame initiale du personnage de Dostoïevski. L'*incipit* du texte recèle à ce propos les premières pistes d'une identité en proie à la discontinuité :

Hum, oui, toutes les choses sont à la portée de l'homme, et tout lui passe sous le nez, à cause de sa poltronnerie... c'est devenu un axiome... Il serait curieux de savoir ce que les hommes redoutent par-dessus tout. Ce qui les tire de leurs habitudes, voilà ce qui les effraye le plus... Mais je bavarde beaucoup trop, c'est pourquoi je ne fais rien, ou peut-être devrais-je dire que c'est parce que je

---

421. *Ibid.*, p. 98.

422. *Ibid.*, p. 100.



ne fais rien que je bavarde. Ce mois-ci j'ai pris l'habitude de monologuer, couché pendant des jours entiers dans mon coin, à songer... à des sottises<sup>423</sup>.

La naissance de l'idée théorique est contenue dans le discours intérieur du personnage, sans jamais se concrétiser. La référence à la position allongée, déjà mentionnée au tout début du texte, nous conforte par ailleurs dans cette idée de statisme caractéristique de Raskolnikov. L'errance du personnage intervient, elle aussi, dès le début, dans sa forme atténuée, certes, mais profondément rattachée à la complexion même de l'individu. Raskolnikov opère dans sa pensée un chiasme révélateur : le croisement du bavardage et de l'action est bel et bien présenté comme une impasse intellectuelle.

La dynamique du texte se trouve pourtant puissamment accélérée lorsque Raskolnikov passe à l'acte. Tout se passe en définitive comme si l'interaction entre l'idée et sa réalisation ne fonctionnait plus : l'errance du personnage intervient à ce titre d'une toute autre manière qu'elle n'a pu le faire auparavant. Dès l'instant fatidique, on voit en effet comment l'oppression du geste influe la narration :

L'impression tragique est créée encore, pour le lecteur, par la précipitation des événements. Ils n'occupent que neuf journées ; les cinq autres sont vides : Raskolnikov est couché sans connaissance ou erre à demi-fou à travers la ville. Toute l'atmosphère est tragique : la chambre de l'étudiant semblable à un cercueil ; les maisons aux escaliers sordides ; les rues étouffantes, avec leurs bouges, leur puanteur, leurs foules grouillantes, la ville même de Pétersbourg, absurde et irréaliste<sup>424</sup>.

L'harmonie de la dynamique intérieure, entre idéal et réalité, se trouve brisée. L'élément déclencheur qu'est le double meurtre parvient à modifier la perception de l'environnement de Raskolnikov. Tout semble en effet s'associer à une fatalité qui le guide vers la renonciation. L'opposition initiale, entre l'idée même de nihilisme et aboutissement de celui-ci, ne le mène pas à l'héroïsme. Du moins, pas en pratique : s'il faut sans cesse dissimuler son geste aux yeux de la société, comment pourrait-il se hisser vers l'héroïsme ?

L'errance de Raskolnikov après le double meurtre s'emploie à soustraire à la vue de tous l'accomplissement d'un geste qui était pourtant, dans son esprit, clairement héroïque. Son parcours chaotique au travers des rues de la ville est symptomatique de la démence qui semble progressivement s'emparer de son être. L'errance de Raskolnikov

---

423. *Ibid.*, p. 4.

424. Pierre Pascal, *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 150-151.

apparaît en somme, non plus à proprement parler comme la manifestation principale de sa culpabilité, mais bien comme le signe le plus criant de sa défaite. Dès lors qu'il erre, prenant soin d'éviter toute personne susceptible de déceler dans sa démarche l'indice de sa culpabilité, vivant la ville comme un labyrinthe sans fin, Raskolnikov signe l'échec de son entreprise avant que de reconnaître son mal.

Appeler le meurtre « la chose » renvoie également à cette opposition entre monde réel et monde de l'esprit : il y a chez Raskolnikov comme un refus d'adhérer au réel.

Le mot-monologue de Raskolnikov frappe par l'importance extrême du dialogue intérieur et par la façon vivante et personnelle dont il s'adresse à tout ce à quoi il pense et à tout ce dont il parle. Pour Raskolnikov aussi penser un objet signifie s'adresser à lui. Il ne pense pas aux phénomènes mais parle avec eux<sup>425</sup>.

Le langage, tout comme l'errance, participent activement à tempérer la brutalité du réel dans *Crime et châtiment*. Dans la mesure où, l'un comme l'autre, apparaissent comme des éléments de la narration qui unissent l'idée, en perpétuel mouvement, à l'état factuel, dans sa posture figée.

On note d'ailleurs comment le personnage de Dostoïevski transpose aisément à l'intérieur de sa propre pensée les repères extérieurs, liés au monde qui l'entoure.

Il est caractéristique que son discours intérieur soit rempli de paroles appartenant à d'autres, paroles qu'il vient d'entendre ou de lire : dans la lettre de sa mère, dans les discours de Loujine, Dounietchka, Svidrigaïlov, cités dans cette lettre, dans le discours de Marmieladov qu'il vient d'entendre, dans les paroles de Sonietchka rapportées par celui-ci, etc. [...] De plus, chaque personne, chaque individu nouveau se transforme immédiatement pour lui en symbole et son nom devient un nom commun : les Svidrigaïlov, les Loujine, les Sonietchka<sup>426</sup>...

Le mécanisme, ainsi enclenché, vient rendre effectif le décalage qui existe déjà dans l'esprit du personnage. Construire de toutes pièces un monde peuplé de noms matérialisés, c'est en somme revenir à utiliser le réel non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il peut symboliser.

Sonietchka, qu'il connaît par les récits de Marmieladov, apparaît constamment dans son discours intérieur comme le symbole d'un esprit de sacrifice dépourvu de nécessité et de raison d'être. C'est ainsi également, quoique avec une nuance

---

425. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 278.

426. *Ibid.*, p. 279.

différente, qu'apparaît Dounia, et le symbole de Loujine a lui aussi sa signification propre<sup>427</sup>.

Raskolnikov tue l'usurière, essentiellement pour mettre en pratique les idées qui se sont progressivement construites de l'interpénétration des voix qu'il intègre à son discours intérieur. Il s'avère néanmoins que cet acte échoue, dans la mesure où le personnage, s'il a pourtant mis son plan à exécution, est rattrapé par une réalité où la sanction est imminente. Le nihilisme ainsi jeté sur la scène romanesque n'aboutit pas. De même, la quête de l'héroïsme est annihilée, non pas dans la conscience de Raskolnikov, mais dans sa réalité quotidienne.

On voit, sur le plan topographique, comment l'importance du geste est profondément remise en question, non pas dans sa dimension ou non héroïque, mais dans son rapport factuel à la punition sociale. Tout se joue en réalité en fonction de la capacité de Raskolnikov à masquer son crime. Les entretiens avec le juge Porphyre, apparaissent à ce titre comme des moments privilégiés, où la lutte intérieure de Raskolnikov se lit très visiblement.

Il s'était assis carrément devant Porphyre et le regardait en face. Le juge d'instruction cligna de l'œil et alluma une cigarette.  
- Allons, parle ! lui criait mentalement Raskolnikov. Pourquoi ne parles-tu pas<sup>428</sup> ?

La poltronnerie à laquelle il fait lui-même référence en début de roman se retrouve ici, schématisée à l'extrême. On note de fait le décalage flagrant entre masque social et réalité intérieure. La visite de Porphyre, à cet égard, permet d'exhiber pour le lecteur l'impossibilité de Raskolnikov à se révéler tel qu'il est. L'héroïsme n'a plus de place au cours de ces épisodes où l'effectivité ramène le personnage à son statut de nihiliste raté.

Les pensées vagabondes et emmêlées de celui-ci le poussent presque toujours à l'errance : son discours intérieur intime presque instantanément à Raskolnikov l'ordre de se lever et de sortir, sans but précis. Tout se passe en réalité comme si l'errance était la manifestation romanesque la plus claire de son anti-héroïsme, seul moyen, quoique trop ponctuel, d'échapper au châtimeur. Le parcours désordonné de Raskolnikov dans Pétersbourg, concrétise dès lors la barrière physique entre idéal et réalité, dans le même temps qu'elle relègue le personnage au rang de parfait couard.

---

427. *Ibid.*, p. 279.

428. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtimeur*, op. cit., p. 471.

Cette matérialisation apporte un éclairage particulier à la destinée de Raskolnikov : Bakhtine souligne à ce propos cette vision spécifique aux héros de Dostoïevski à concevoir le monde :

Le héros de Dostoïevski n'est pas seulement parole sur lui-même et sur son environnement immédiat mais aussi parole sur le monde : il n'est pas seulement conscience, il est idéologue. [...] Ici effectivement, l'idée devient quasi-héroïne de l'œuvre [...] C'est pourquoi la parole sur le monde se fond avec la parole-confession du héros sur lui-même. La vérité du monde est, pour Dostoïevski, inséparable de la vérité de la personne<sup>429</sup>.

Cette harmonie semble se lire dans *Crime et châtiment* par l'errance de Raskolnikov, qui permet de dresser une limite sensible entre monde effectif et monde construit.

Cette limite, concrétisée par le mouvement physique du personnage, tend ainsi à révéler du même coup l'impuissance de celui-ci. Du nihilisme à l'héroïsme, il n'y a qu'un pas, que Raskolnikov ne franchit, en définitive, jamais.

Il ne peut en effet jamais se détacher pleinement de l'idée théorique, afin d'unir pensée et action. Il existe dans son esprit une séparation nette entre les deux sphères, rendant ainsi impossible toute tentative d'accomplissement. Si elle est un frein non négligeable à l'action, l'errance entreprise par Raskolnikov tout au long du texte, montre de plus le caractère fuyant et craintif de celui-ci. Porphyre dira d'ailleurs qu'au sujet de son enquête, il comptait d'abord surtout sur le caractère de Raskolnikov : « Je tablais sur votre caractère, Rodion Romanovitch, surtout sur votre caractère. Je vous avouerai que je comptais beaucoup sur vous-même<sup>430</sup>. » Ce que Porphyre recherche en réalité, ce n'est plus Raskolnikov en tant que personne, mais l'idée conçue et nourrie dans l'esprit de celui-ci, ce qui révèle déjà la pauvreté de l'impact réel de l'action commise par le personnage :

Nous voyons le héros dans son idée et à travers son idée, et nous voyons l'idée en lui, et à travers lui.

Tous les héros principaux de Dostoïevski sont, en tant qu'hommes de leur idée, absolument désintéressés, dans la mesure où l'idée a réellement pris possession du noyau profond de leur personnalité. Ce désintéressement n'est pas un trait de leur caractère objectif non plus qu'une définition extérieure de leurs actions – le désintéressement exprime leur vie réelle dans la sphère de l'idée<sup>431</sup>.

---

429. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 92.

430. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 473.

431. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 103.

Raskolnikov n'est manifestement pas à la hauteur de l'idée qu'il porte au sein de sa propre conscience : il lui est en effet impossible d'accomplir un acte susceptible d'inverser véritablement les valeurs du monde. L'attitude qu'il adopte une fois le crime commis est celle d'un individu dont le seul souci est d'échapper aux lois établies. Plus aucun désir de mutation sociale n'émerge, dès l'instant où Raskolnikov se trouve face à l'effectivité de son geste.

Les idées nihilistes qui poussent Raskolnikov au crime de la vieille usurière se trouvent littéralement stoppées, dès lors qu'elles sont confrontées à la machine sociale : le personnage, en dépit d'un discours intérieur construit d'une multitude de voix-consciences, demeure seul face à une organisation humaine minutieusement ficelée.

*Crime et châtiment* met en scène un individu dont l'errance est finalement le reflet le plus criant d'un nihilisme intérieur : cet abandon symptomatique des valeurs du monde, puis la négation même de ces valeurs, semblent entraîner ce mécanisme de l'errance, lui aussi rattaché à cette idée de confusion des pistes existentielles.

Raskolnikov apparaît très vite comme un faux héros, dans le sens où sa volonté d'action, engendrée par ses idées nihilistes, est immédiatement annihilée par le poids de l'organisation sociale. Vient alors se greffer sur la scène du roman ce que François Ouellet appellera « l'héroïsme de l'inaction<sup>432</sup> », propre au personnage de Bove, Raskolnikoff, mais que l'on peut déjà retrouver chez la figure d'origine. Raskolnikov lutte de fait essentiellement d'abord pour son statut d'innocent, puis, avec l'aide de Sonia, pour sa rédemption. On voit, notamment au travers de l'expression « héroïsme de l'inaction » certes anachronique, comment les paramètres du nihilisme ressurgissent autrement sur la scène, faute de pouvoir s'employer à modifier les strates du monde en profondeur.

*Lord Jim* reflète également les nuances, toujours opposées dans le texte, du nihilisme et de l'héroïsme. Le personnage de Conrad recèle en son sein, nous l'avons dit, une complexité et une ambiguïté constantes. Mais il faudrait cependant s'attacher une fois de plus à la forme générale de l'œuvre, pour comprendre le mouvement que fait le nihilisme au sein de la destinée de Jim. L'événement du naufrage du *Patna* inaugure l'entrée d'un nihilisme plus que latent chez le personnage : les espoirs, pourtant fondés,

---

432. François Ouellet, « Écrire Dostoïevski, Miomandre et Bove au tournant de 1930 », in *Tangence*, n° 86, 2008.

en une brillante carrière, s'effondrent instantanément. C'est le désespoir d'une destinée brisée qui prend rapidement le dessus. Le langage épuré des prises de parole de Jim, s'il contraste avec un style conradien grandiloquent, met en lumière le désarroi d'un personnage qui se limite, jusque dans son phrasé, aux bornes de la communication.

*"What could I say ? he asked in the same low tone... Shock slight. Stopped the ship. Ascertained the damage. Took measures to get the boats out without creating a panic. As the first boat was lowered ship went down in a squall. Sank like lead..."What could be more clear"... he hung his head..."and more awful<sup>433</sup>?"*

L'enchaînement entrecoupé des phrases, réduites à leur signification minimale, rend toute l'amertume du personnage palpable. Au-delà, le style employé ici montre bien l'état d'esprit de Jim, dans sa volonté de ne plus évoquer les faits tragiques que l'on connaît trop bien, que par bribes.

Le langage apparaît lui aussi représentatif d'un nihilisme qui gagne progressivement toutes les strates du récit. Il figure de fait comme l'un des révélateurs les plus précieux de cette marche vers un nihilisme, qui s'avérera à bien des égards destructeur. Céline affirmera par ailleurs : « L'émotion ne se retrouve, et avec énormément de peine, que dans le parlé... l'émotion ne se laisse capter que dans le parlé<sup>434</sup>... »

On voit dans *Lord Jim* comment les seuils de l'œuvre peuvent se révéler éloquents, quant à la notion d'héroïsme : la métaphore solaire pourrait presque caractériser en ce sens le personnage.

Jim est, dans l'*incipit* comme dans l'*excipit* du texte, présenté comme un être dont le rayonnement se lit jusque dans les traits, qu'offre à la vue de tous, son visage. Comme Raskolnikov, sa beauté en fait un personnage à part. Son héroïsme irradie de manière constante la scène sociale, que ce soit au travers de sa première description physique, ou lorsqu'il est, en toute fin de texte, représenté dans sa chute ultime. L'image, caractéristique, renvoyée par Marlow, laisse entrevoir le personnage dans sa dimension quasi-mythique : « *and in the rift of the immaterial veil he would appear to my staring*

---

433. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 104.

« "- Que pouvais-je dire, demanda-t-il, à voix basse lui aussi... Un choc, léger. Navire stoppé. Avarie constatée. Mesures prises pour mettre les canots à l'eau sans créer de panique. Le premier canot venait d'être mis à la mer quand le bateau avait sombré dans un grain. Coulé comme du plomb... Que pouvait-il y avoir de plus clair... – il baissa la tête – ... et de plus épouvantable ? " » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 169.

434. Louis Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955, p. 30.

*eyes distinct of form and pregnant with vague appeal like a symbolic figure in a picture*<sup>435</sup>. »

La fascination exercée par ce « charme évocateur » ne cesse de marteler un récit, pourtant progressivement gagné par le nihilisme. On voit comment ce dernier, enclenché brutalement par un événement traumatisant, distend la trame héroïque du personnage. Jim baisse la tête, posture symbolique annonçant une défaite, qui ne cessera dès lors de se lire au travers des péripéties.

C'est bien le chemin de l'errance entrepris par Jim qui, là aussi, offre au lecteur une manifestation claire du chamboulement de l'action : entre nihilisme et héroïsme, Jim ne cesse d'osciller. L'errance matérialise en somme l'entre-deux identitaire du personnage de Conrad :

Jim est l'emblème de cette contradiction entre désir et réalité, héroïsme et lâcheté, le statut d'objet et celui de sujet...Ombre et lumière se côtoient sans cependant s'annuler l'une l'autre. Le nihilisme s'esquisse mais uniquement à demi-mots<sup>436</sup>.

Il existe dans le roman un creux, annoncé dès le deuxième chapitre : celui du manque évident d'aventure aux yeux de Jim.

*After two years of training he went to the sea, and entering the regions so well known to his imagination, found them strangely barren of adventure. He made many voyages. He knew the magic monotony of existence between sky and water*<sup>437</sup>.

L'expression « monotonie envoûtante » nous renvoie déjà au caractère discontinu du personnage. S'il est à la fois happé par les délices de la vie de marin, et déçu de ne pas y trouver l'excitation romantique de ses illusions, Jim révèle sa propension à la polarisation émotionnelle. A la fois passivement bercé par la monotonie d'un quotidien

---

435. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op.cit.*, p. 104.

« [...] et quand se déchirait ce voile immatériel, Jim apparaissait à mon regard scrutateur très distinct de forme et empreint d'un charme évocateur, comme un personnage symbolique dans un tableau. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 168.

436. S. Bernard, *Thomas Hardy et Joseph Conrad, Le tragique de l'ombre*, in *L'époque conradienne*, vol. 31, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 24.

437. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op.cit.*, p. 14.

« Après deux ans d'école, il navigua, et lorsqu'il pénétra dans ces régions si familières à son imagination, il les trouva singulièrement vides d'aventures. Il fit de nombreuses traversées. Il connut la monotonie envoûtante de l'existence entre ciel et mer [...] » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 23.

peu palpitant, et secoué de l'intérieur par l'ardent désir de l'aventure, il exhibe sur la scène romanesque le caractère discontinu de sa personnalité.

Mais l'on note de quelle manière l'atmosphère nihiliste ouvre et clôt le récit. Tout se passe comme si Jim revenait, à la fin du roman, à sa première nature. L'événement du *Patna* annonce l'ère d'une errance pour le personnage, tandis que le combat final laisse de nouveau entrevoir cette vision sombre du monde.

Dès lors, l'héroïsme de Jim est perçu comme ponctuel : l'errance conduit à une sorte de redéfinition du concept même. Il n'est plus question pour lui d'acquérir un statut de véritable héros, mais seulement de pouvoir devenir pour lui-même et par lui-même un être dont le rayonnement se lit au sein d'un cercle clos. C'est la réhabilitation que la société ne lui demande pourtant pas, que Jim veut arracher.

Pourquoi Jim s'est-il acharné à sa perte ? Pourquoi ne s'est-il pas contenté de l'absolution (collective) qui a conclu son procès devant le tribunal maritime ? Pourquoi s'obstine-t-il à expier un crime sans victime qu'on ne lui reproche pas ? Pourquoi répète-il sa chute dans le déshonneur et la trahison ? Pourquoi se magouille-il un Destin qui ne s'est même pas donné la peine de le chercher<sup>438</sup> ?

Autant de questions qui poussent à chercher des réponses dans le parcours à la fois chaotique et sensé du personnage. L'errance devient le moteur d'une reconquête purement personnelle : elle projette pour Jim un romantisme exacerbé au sein d'une vie quotidienne vidée de lyrisme.

Comme Raskolnikov, le constat d'un héroïsme falsifié à sa source doit s'établir. *Lord Jim* propose cependant une vision différente de cet héroïsme incarné au travers d'un personnage principal : les événements extérieurs font de Jim un nihiliste forcé, dont le seul réel souhait est de vivre ses rêves de gloire ; il y parvient d'ailleurs, au-delà de la mort physique (souvenons-nous du passage empreint d'un lyrisme presque caricatural, où l'on voit en esprit Jim s'éloigner tel un nuage).

Raskolnikov emprunte le chemin inverse : son nihilisme, s'il est intrinsèque, solidement enfoui dans la complexité de sa pensée, est toutefois abandonné sur le chemin d'une rédemption totale.

Les errances, qui permettent *in fine* d'intégrer différents milieux, parfois presque par hasard, ouvrent à Jim de singulières perspectives. Celles, inattendues, d'une rédemption

---

438. Paul Rozenberg, « Derrière Gary, Conrad et la tragédie romanesque », *op. cit.*, p. 66.



héroïque susceptible de combler ce creux, véritable *nihil*, d'une existence décevante.

Paul Rozenberg le souligne :

Car les brumes, les flous et les actes manqués masquent un désir féroce : manœuvrer soi et les autres pour se venger d'être soi ! Se doter en sous-main d'une identité tragique, se coincer dans l'attente et la recherche de son Destin personnalisé, œuvrer pour sa propre désintégration, se faire l'artisan de son propre désastre<sup>439</sup>.

Nihilisme et héroïsme trouvent un point d'accord dans la destinée de Jim. Les concepts, avec tout ce qu'ils contiennent de puissant, d'actif, prennent tour à tour le relais pour faire émerger sur la scène la discontinuité intrinsèque du personnage. Oscillant entre vide et trop-plein, Jim apparaît comme un être dont l'héroïsme se trouve progressivement vidé de son sens initial.

*La Chute* explore également les thèmes croisés du nihilisme et de l'héroïsme au travers du discours de Clamence. Le personnage se forge progressivement un statut de héros au travers de sa propre parole. On constate cependant de quelle façon c'est en réalité le nihilisme profond du personnage qui bâtit de toute pièce un faux héroïsme.

C'est d'abord l'égoïsme exacerbé de Clamence qui tend à nous mener sur une telle piste :

Il faut le reconnaître humblement, mon cher compatriote, j'ai toujours crevé de vanité. Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie, et qui s'entendait dans tout ce que je disais. Je n'ai jamais pu parler qu'en me vantant, surtout si je le faisais avec cette fracassante discrétion dont j'avais le secret<sup>440</sup>.

Si la forme du texte de Camus, entièrement axée vers la parole unique, suffirait déjà à annoncer cette focalisation caractéristique, l'aveu du personnage lui-même y apporte un éclairage supplémentaire. Le flux de parole oriente la lecture vers cette considération d'une destinée présentée comme unique et hors du commun : « J'étais d'une naissance honnête, mais obscure (mon père était officier) et pourtant, certains matins, je l'avoue humblement, je me sentais fils de roi, ou buisson ardent<sup>441</sup>. »

Le décalage entre humilité supposée et vanité surexposée pose les trames du doute à la confession que livre Clamence. D'ores et déjà, les différents fils conducteurs de

---

439. *Ibid.*

440. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 53.

441. *Ibid.*, p. 33.

l'introspection nous conduisent au constat d'une recherche d'héroïsme accrue. Tout se passe en définitive comme si le récit de *La Chute* n'existait que pour poser un temps de latence au déferlement nihiliste final. Le texte se clôt en effet sur une explosion exprimée par ces envolées presque lyriques, où l'énergie d'un néant inévitable se lit aisément.

Ce sont en réalité des éléments extérieurs à sa propre conscience qui font émerger en Clamence le doute de sa perfection : les deux épisodes des ponts figurent à ce titre comme autant de balises à l'initiation du personnage. Le premier pont engage malgré lui le personnage dans la pente nihiliste de l'existence : le constat naturel de sa propre impuissance, pire, de sa propre lâcheté, éveille dès cet instant en lui une dimension nihiliste, jusque là tapie dans l'ombre. Le second pont, celui où il entend le fameux rire, figure comme l'épisode qui vient définitivement clore le cycle d'un nihilisme en pleine marche dans *La Chute*. C'est en effet après l'avoir entendu, une fois rentré chez lui, que Clamence déclare : « Mon image souriait dans la glace, mais il me sembla que mon sourire était double<sup>442</sup>... » Le thème du double surgit au moment où le rire mystérieux, presque maléfique, trouble Clamence dans sa perception de sa propre identité.

Les événements, liés au *hasard* de la flânerie, guident le personnage vers une nouvelle définition de l'existence. Sa perception du monde se trouve modifiée en profondeur, comme si chaque nouvelle expérience rencontrée sur l'un de ces ponts contribuait à façonner l'identité même du personnage, au travers de nouveaux paramètres.

Le puissant sentiment de vide existentiel intervient d'abord au sein même de la conscience du personnage :

Je dois reconnaître cependant que je ne mis plus les pieds sur les quais de Paris. Lorsque j'y passais, en voiture ou en autobus, il se faisait une sorte de silence en moi. [...] quand le corps est triste, le cœur languit. Il me semblait que je désapprenais en partie ce que je n'avais jamais appris et que je savais pourtant si bien, je veux dire vivre<sup>443</sup>.

Clamence remet en cause les mécanismes de la vie qu'il mène, parce qu'il a été confronté aux signes manifestes de l'absurdité de la vie, plus précisément de la sienne. L'oscillation entre héroïsme et nihilisme apparaît dès lors comme une sorte de lutte livrée par Clamence, et dont l'errance caractéristique figure comme la représentation

---

442. *Ibid.*, p. 43.

443. *Ibid.*, p. 47-48.

sensible. Son errance à Paris, puis à Amsterdam permet d'agir sur les deux fronts de sa lutte intérieure : résister d'une part à l'ensevelissement de l'absurde par ce refus de l'identification par l'errance (les cartes de visite de Clamence sont à ce titre éloquentes) et se forger d'autre part une identité que l'on aurait choisie, le métier de juge-pénitent, qui n'est jamais vraiment expliqué, confère au personnage une aura unique.

*La Chute* offre le déroulement d'un parcours dont le nihilisme est l'aboutissement. L'explosion finale du discours de Clamence témoigne, par effet de miroir, du périple intérieur du personnage, tout au long du récit qu'il fait de sa destinée. Le nom du personnage de Camus indiquait dès l'abord cette négation systématique des valeurs du monde, dans la mesure où Clamence ne sera jamais Jean le Baptiste. Tout, finalement, s'emploie à faire émerger le nihilisme du texte à son paroxysme. Mais le rôle de la quête de l'héroïsme chez Clamence est essentiel. Il permet d'apporter au chemin de croix de l'individu un point d'appui lié à la lutte. Devenir un héros, aux yeux des autres ou pour soi-même, c'est en quelque sorte parvenir à sortir de l'inutilité de sa propre existence.

Je crie que je ne crois à rien et que tout est absurde, mais je ne puis douter de mon cri et il me faut au moins croire à ma protestation. La première et la seule évidence qui me soit donnée, à l'intérieur de l'expérience absurde, est la révolte<sup>444</sup>.

Clamence n'est pas un héros. Il semble d'ailleurs parfaitement conscient de cet état de fait. Néanmoins, le paradoxe de son identité se révèle par rapport au creux que forme le poids du nihilisme dans les sillons de l'existence humaine. Il faut endosser pour un temps le rôle du héros, pour résister au nihilisme dévastateur de la vie. Le juge-pénitent n'est autre, à ce titre, que le reflet de la discontinuité humaine.

Lorsque Camus déclare « Je me révolte donc nous sommes<sup>445</sup> » le lien entre nihilisme et héroïsme apparaît clairement. Mais il faut toutefois considérer avec un intérêt particulier la fin de *La Chute*, pour saisir pleinement les enjeux de l'errance du personnage : le nihilisme s'empare finalement de Clamence, démasqué, sordide ironie du sort, par lui-même. Il faut alors tout laisser aller à vau-l'eau, tout révéler, et s'en montrer satisfait. L'énergie déployée par Clamence à ce moment clé du texte est révélatrice d'un parcours d'errance arrivé à son terme : le personnage met en évidence les aspects de son parcours directement liés à la perte identitaire.

---

444. Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 15.

445. *Ibid.*, p. 37.

Ma solution, bien sûr, ce n'est pas l'idéal. Mais quand on n'aime pas sa vie, quand on sait qu'il faut en changer, on n'a pas le choix, n'est-ce pas ? Que faire pour être un autre ? Impossible. Il faudrait n'être plus personne, s'oublier pour quelqu'un, une fois, au moins. Mais comment<sup>446</sup> ?

Les limites de l'errance apparaissent, lorsque héroïsme et nihilisme se mêlent confusément. Se hisser au-delà de la sphère commune, tenter un aboutissement identitaire aux promesses de délivrance, mène à la perte. L'héroïsme factice de Clamence se lit dans le parcours qu'il n'a eu de cesse d'exposer au sein du récit. On voit comment son exil, puis son errance, au lieu de l'extirper d'un nihilisme phagocytaire, finissent par le mener à une perdition dont les caractéristiques sont nihilistes. Jean-Baptiste Clamence, le juge-pénitent, est héros le temps de sa propre parole, en dépit de son inaction malade. Le nihilisme gagne progressivement toutes les strates du récit, révélant du même coup un individu dénué de tout véritable héroïsme.

*Le Maître de Pétersbourg* met en lumière une nette progression de cette idée de lutte vouée à l'échec contre le nihilisme, précédemment évoquée chez Camus. Coetzee met en scène ce tortueux rapport intra-humain, poussant ainsi tout le roman jusque dans les derniers retranchements de la modernité. L'opposition entre force nihiliste et tendance héroïque est schématisée de manière claire dans le texte. Tout se passe en effet comme si l'héroïsme du personnage se construisait, en réalité, pour faire face à un nihilisme imminent, construit et établi. Le personnage tend, au fil des pages, à endosser un rôle héroïque en raison d'une situation bien particulière. Mais la transformation ne semble s'opérer qu'au travers d'événements symboliques, qui marquent un tournant du récit. Songeons surtout à l'épisode de la chienne hurlant dans la nuit. La prise de conscience s'effectue brutalement dans l'esprit du personnage :

*From the third floor it had seemed easy to find the dog. But when he reaches street level he is confused. Does the crying come from left or from right, from one of the buildings across the street or from behind the buildings or perhaps from a courtyard within one of the buildings? And which building? And what of the cries themselves, which now seem to be not only shorter and lower but of a different timbre altogether – almost not the same cries, in fact<sup>447</sup>?*

---

446. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 150.

447. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 80.

« Du troisième étage, il paraissait facile de trouver le chien. Mais en arrivant au rez-de-chaussée, il ne sait plus. Les cris viennent-ils de la gauche ou de la droite, d'un des immeubles de l'autre côté de la rue, ou de l'arrière des immeubles, ou peut-être d'une cour à l'intérieur des bâtiments ? Et de quel bâtiment ? Et les cris eux-mêmes, pourquoi sont-ils maintenant non seulement plus brefs et plus graves, mais d'un timbre

La perte, d'abord physique, est immédiatement liée à la nécessité de l'héroïsme. Le personnage de Coetzee apparaît désespéré face aux gémissements de l'animal dont il se met en quête. La recherche de ce dernier figure ici comme la représentation du parcours du personnage. Il faut, en somme, parvenir à trouver la force d'agir.

Mais la lutte intérieure se lit en définitive dans l'abandon du personnage de ce même animal :

*Nevertheless, he does not set it loose. Instead he turns abruptly and departs, pursued by forlorn howls. Why me? he thinks as he hurries away. Why should I bear all the world's burdens? As for Pavel, if he is to have nothing else, let him at least have his death to himself, let his death not be taken from him and turned into the occasion of his father's reformation<sup>448</sup>.*

Arrivé à l'endroit voulu, le Dostoïevski du texte tourne les talons. C'est la volonté de ne plus agir sur l'ordre des choses qui semble dès lors reprendre le dessus. On note comment le parallèle avec le sujet véritable du récit, la mort de Pavel, est construit. L'épisode du chien devient alors symbolique de l'action du personnage, par rapport à son intrigue personnelle. L'héroïsme nécessaire à l'enquête sur la mort de son beau-fils est fatalement freiné par un nihilisme qui ne pourrait, en réalité, définitivement se détacher de sa conscience.

Le personnage du *Maître de Pétersbourg*, s'il est Dostoïevski lui-même, ne possède pas, dès l'abord – nous le constatons de manière criante dès les premières lignes – les caractéristiques essentielles du justicier. Son héroïsme ne se lit qu'en sourdine, au cours d'épisodes où le symbolique est sollicité, pour finalement retrouver un schéma initial où l'impuissance face à l'état fixe des événements ou des faits, domine.

Il faut par ailleurs établir un parallèle entre cet extrait et celui, emblématique, du petit cheval dans *Crime et châtiment*. Là encore, les références à l'animal blessé et à l'impossibilité d'agir s'entrecroisent, faisant des personnages qui subissent la scène, des êtres de l'entre-deux. C'est en effet, non pas véritablement l'héroïsme soudainement

---

tout différent – plus vraiment les mêmes cris, en fait ? » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 90.

448. *Ibid.*, p. 81.

« Cependant, il ne la libère pas. Non, il se tourne abruptement et part, poursuivi par des hurlements désolés. Pourquoi moi ? pense-t-il en s'éloignant hâtivement. Pourquoi devrais-je porter tous les fardeaux du monde ? Quant à Pavel, s'il ne doit rien avoir d'autre, qu'au moins sa mort soit à lui, que sa mort ne lui soit pas prise et transformée en occasion du rachat de son père. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 91.

acquis qui est révélé, mais bien la tentative même de cette acquisition. Raskolnikov bute contre la cruauté de l'homme, significative d'un mal absolu, tandis que le personnage du *Maître de Pétersbourg* est arrêté dans son élan par la complexité de sa pensée. L'abandon du chien ravive d'ailleurs instantanément la douleur éprouvée à l'égard de Pavel et la culpabilité liée à son inaction :

*It is no good. His reasoning – specious, contemptible – does not for one moment take him in. Pavel's death does not belong to Pavel – that is just a trick of language. As long as he is here, Pavel's death is his death<sup>449</sup>.*

L'incapacité de se fixer dans les normes d'un statut social est manifeste. Oscillant sans cesse entre courage et lâcheté, le personnage du roman de Coetzee montre au travers de son parcours intérieur, autant que social, les limites de son errance. Tergiversant intérieurement, sillonnant dans l'ombre les rues de la ville, jouant sur les nuances de la pensée d'autrui, le personnage apparaît toujours à mi-chemin entre les pôles antagonistes qui le constituent. Nihilisme et héroïsme se lisent ainsi en filigrane du parcours de l'individu ; on constate pourtant comment l'un se construit sur les ruines de l'autre, vidant dans le même temps la progression du personnage de tout sens véritable. La fin du texte caractérise pleinement cette défaite moderne d'un héroïsme qui tente ardemment de se construire.

L'errance des personnages de nos œuvres, en ce qu'elle contient de vital pour eux – on note toujours cette obligation d'errer –, conduit dans une certaine mesure à révéler, de manière encore plus criante, le décalage entre nihilisme et héroïsme. Par l'impossibilité de se faire héros, les personnages luttent au travers de leurs parcours respectifs, pour une survie dont les paramètres ne recourent plus ceux de la masse moutonnaire, à laquelle ils semblent identifier leur société.

On assiste dès lors à un constat qui met en lumière l'héroïsme factice, ou du moins fragile, des errants de nos œuvres. Cette tentative d'héroïsme intervient en réalité, comme nous avons pu le constater, lorsque les idéaux nihilistes – sous quelque forme

---

449. *Ibid.*, p. 81.

« Cela ne sert à rien. Son raisonnement – spécieux, méprisable – ne le trompe pas un instant. La mort de Pavel n'appartient pas à Pavel – c'est un simple jeu de langage. Tant qu'il sera ici, la mort de Pavel sera sa mort à lui. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 91.

qu'ils se présentent – viennent modifier en profondeur les valeurs qui gouvernent et régissent l'ordre du monde, de leur monde, en définitive.

Le nihilisme de Raskolnikov, celui qui pousse Jim à se perdre dans les rêveries de son imaginaire, celui qui, patiemment, détruit toute velléité de salvation chez Clamence, ou encore celui qui, par effet de miroir, gagne la conscience du personnage de Coetzee, est indéniablement à l'origine de cette transformation intérieure et subie.

Tous cherchent à entreprendre l'aventure de l'héroïsme, soit pour lutter contre un nihilisme dévastateur, soit pour l'accomplir pleinement. Si c'est bien ce nihilisme qui induit, d'une manière ou d'une autre, l'héroïsme, ce dernier serait, par essence, voué à la destruction. S'il n'y a de toute façon « aucun monde vrai<sup>450</sup> » comme le soulignait Nietzsche, les personnages de nos œuvres se trouvent investis d'une mission vidée de tout sens.

L'exclusion sociale, évidente dans nos romans, qui en découle, est à ce titre manifeste. Elle porte pourtant en elle, au-delà de toute portée négative, les paramètres essentiels d'une renaissance insoupçonnée pour les errants.

## **2. Une exclusion au croisement de la perdition et de la renaissance : du *looser* à l'élus**

La solitude, avant tout sociale, qui semble émerger d'abord de la différence des individus de nos textes, peut se lire à plusieurs strates des récits. On voit de quelle manière *Crime et châtiment* met en dissonance les parcours intérieur et extérieur de Raskolnikov. Il y a clairement comme une sorte de mise en parallèle de la focalisation, lorsqu'il s'agit de présenter les paramètres de l'errance des personnages de nos œuvres. Il s'agit donc de montrer les enjeux de la solitude, thème qui semble se ramifier jusque dans les moindres recoins de nos textes ; il s'agira également d'observer de quelle façon les mécanismes de la solitude poussent les errants à poser progressivement les jalons d'une identité sociale, qui tend à dépasser les limites d'un entendement universel. Nous tenterons surtout de considérer cette nouvelle aura, surgie des eaux troubles de l'exclusion sociale, en prenant la juste mesure de son impact sur les autres et la société.

*Crime et châtiment* pose d'ores et déjà les bases d'une solitude du personnage. Celle-ci se répercute à plusieurs moments de l'intrigue, faisant de Raskolnikov un être dont

---

450. Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes*, cité par Christine Daigle, *Le nihilisme est-il un humanisme ? Etudes sur Nietzsche et Sartre*, Québec, Presses de l'université Laval, 2005.

les variations émotives constituent en partie la singularité. Il faudrait sans doute pourvoir d'abord distinguer les différents mouvements de sa propre solitude pour en faire émerger les enjeux. La solitude de Raskolnikov, si elle est caractéristique de sa personnalité, n'est pourtant pas foncièrement et continuellement souhaitée. On peut considérer le double crime comme l'événement qui sépare en réalité les deux formes de solitudes, auxquelles se trouve tour à tour confronté Raskolnikov. Celle qui précède le meurtre s'avère à bien des égards une solitude de la toute puissance intellectuelle supposée, dans la mesure où le personnage manifeste une profonde haine pour les hommes. « Mais l'âme du jeune homme était pleine d'un si cruel mépris, que malgré sa fierté naturelle et un peu naïve, il n'éprouvait aucune honte à exhiber ses haillons<sup>451</sup>. » La séparation qu'il opère d'avec le reste de l'humanité, si elle est manifeste dès le début du texte, met en lumière non seulement le profond désintérêt que la masse moutonnaire suscite en lui, mais surtout la haute idée qu'il se fait, dès l'abord, de sa personne. La solitude, on le voit, est déjà chez Raskolnikov une marque incontestable d'élection sociale. Pourtant, la période qui suit le double meurtre révèle au lecteur, et sans doute au personnage lui-même, une nouvelle facette de la solitude : on comprend bien comment celle-ci tend à se transformer en profonde angoisse.

Oui, exaspéré est bien le mot. Alors, je me suis terré dans mon trou comme l'araignée dans son coin. Tu connais mon taudis, tu y es venue... Sais-tu, Sonia, que l'âme et l'esprit étouffent dans les pièces étroites et basses ? Oh ! Comme je détestais ce taudis ! Et cependant je n'en voulais pas sortir, exprès ! J'y passais des jours entiers sans bouger, sans vouloir travailler. Je ne me souciais même pas de manger, je restais toujours étendu<sup>452</sup>.

Les prémices de la confession que le personnage de *Crime et châtiment* livre par bribes à Sonia, apportent déjà une nouvelle vision du concept de la solitude. L'accomplissement du crime ne suggère pas seulement le basculement du personnage vers une nouvelle sphère de l'humanité, mais le propulse véritablement hors de cette même sphère humaine. A ce stade, l'on ne sait guère s'il relève du cas du surhomme ou du sous-homme. L'ambiguïté de son statut est d'ailleurs matérialisée par son errance effective.

Il errait sans but. Le soleil se couchait. Il éprouvait depuis quelque temps une sorte d'angoisse toute nouvelle, non point particulièrement pénible ou aiguë,

---

451. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, p. 5.

452. *Ibid.*, p. 440.



mais qui semblait durable, éternelle. Il pressentait de longues, de mortelles années, pleine de cette froide et terrible anxiété. Vers le soir, en général, cette sensation devenait plus obsédante<sup>453</sup>.

Au fil des péripéties qui suivent l'accomplissement de l'idée, ce sont en définitive toutes les forces initiales, notamment celles forgées par cette sensation de toute puissance générée par la solitude, qui finissent par avoir raison des dernières forces vitales de Raskolnikov. On voit bien comment le personnage s'engluie progressivement dans une sorte de léthargie, pourtant en perpétuel mouvement, suscitée par cette même solitude, qui avait d'abord fait naître en lui les soubresauts d'une rébellion tant sociale que morale.

Les jouissances que Raskolnikov tirait indéniablement de son état singulier, opposé en tous points à l'altérité environnante, tendent peu à peu à s'effiloche, pour être finalement réduites à néant. Plus encore, elles sont remplacées par l'angoisse, aussi profonde qu'omniprésente dans l'esprit du jeune homme, siégeant en ce sens, en lieu et place d'une excentricité initiale. Raskolnikov, suite à l'événement tragique qu'il provoque volontairement, transforme sa propre perception de la solitude.

Quelque chose de tout nouveau venait de s'accomplir en son être, quelque chose qu'il ne connaissait pas jusqu'alors : un phénomène imprévu et sans précédent. Il ne le comprenait pas, mais il sentait nettement qu'il ne pouvait plus s'adresser à ces gens, ces employés d'un commissariat de quartier, d'aucune manière, mais sans leur faire part, comme tout à l'heure, de ses sentiments les plus intimes ; qu'il ne pourrait même s'adresser à ces plus proches parents, à des frères et à ses sœurs, et cela en aucune circonstance. Jamais encore, jusqu'à cette minute, il n'avait éprouvé une sensation aussi horrible<sup>454</sup>.

Le poids du secret engendre dès lors une sensation de solitude forcée. Ce sentiment, puissamment évoqué au travers des nombreuses errances de Raskolnikov, met une fois de plus en exergue l'impossibilité pour le personnage de se fixer, tant sur le plan physique que sur le plan mental. Les tergiversations, multiples, savamment ramifiées, au cours desquelles ce dernier tente en vain de rassembler sa pensée, font montre de cette fatalité exprimée par la nouvelle forme que prend la solitude dans le texte.

On voit comment le thème de la solitude varie inlassablement au cours de la narration, depuis son association presque immédiate à la propension naturelle de Raskolnikov à l'orgueil démesuré, jusqu'à ses répercussions les plus sordides.

---

453. *Ibid.*, p. 450.

454. *Ibid.*.

Le parallèle avec la vie de l'auteur lui-même peut être engagé, dans la mesure où l'on note, là aussi, les nombreuses dissonances de son rapport à la solitude. Il écrit ainsi :

Il me souvient aussi que, pendant tout ce temps, malgré les centaines de camarades qui m'entouraient, je vivais dans une étrange solitude et que cette solitude, je la chérissais. Seul avec mon âme, je considérais ma vie antérieure, je l'analysais jusque dans ses ultimes détails, je me jugeais sévèrement, sans pitié. A certains moments, je bénissais le sort que m'avait octroyé cette solitude sans laquelle je n'aurais pu me juger ainsi ni faire ce grave retour sur mon passé<sup>455</sup>.

Si solitude et méditation peuvent être clairement rapprochées, il semble aussi que le fait d'être totalement seul puisse avoir sur l'homme un impact nettement associé à l'angoisse des personnages, qu'il anime sur la scène romanesque. La *méchante solitude*<sup>456</sup> qu'il évoque au cours de ses correspondances, est en ce sens caractéristique d'une propension au romantisme. Le lien peut alors être clairement établi entre solitude et profondeur, chez les personnages de Dostoïevski en aval, mais d'abord au sein de sa propre conscience et au regard de sa propre expérience du bain.

Maintenant je me tairai éternellement là-dessus ; mais le nom de Schiller m'est devenu fraternel, et comme un son magique appelant tant de rêveries ; elles sont amères, frère ; c'est pourquoi je ne te disais rien de Schiller, des émotions que je lui dois ; j'ai mal rien que d'entendre le nom de Schiller<sup>457</sup>.

L'évocation romantique, au travers du nom même de Schiller, ouvre une toute autre voie à la notion de solitude, récurrente dans *Crime et châtiment*. Elle permet notamment d'apporter au personnage de Raskolnikov une nouvelle dimension, creusée en quelque sorte par-delà la souffrance infligée par la solitude. On retrouve de fait les caractéristiques essentielles d'un certain romantisme chez d'autres personnages dostoïevskiens. Songeons aux *Nuits blanches* :

Et vous vous demandez : Mais où sont donc tes rêves ? Et vous hochez la tête en disant : Comme s'envolent vite les ans ! Et de nouveau vous vous demandez : Qu'as-tu donc fait de tes années ? Où as-tu enterré ton meilleur temps ? As-tu vécu, oui ou non ? Regarde, vous dites-vous, regarde comme ce monde se fait froid. Des années encore passerons, et après elles viendra la triste solitude, viendra avec sa canne la branlante vieillesse, et après elles, l'ennui et le désespoir. Il pâlira, ton monde fantastique ; ils mourront, ils se faneront, tes rêves, et ils tomberont comme les feuilles jaunes des arbres. O Nastenka,

455. Dominique Arban, *Dostoïevski par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 97.

456. Fédor Dostoïevski, « lettre n° 358 », *Correspondance de Dostoïevski* (trad. Nina Gourfinkel), Paris, Calmann-Lévy, 1994, vol. 4.

457. Dominique Arban, *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968, p. 168.

comme il sera triste de rester seul, absolument seul..., car tout ce que vous avez perdu, tout cela n'était rien, un zéro bête et parfait, tout cela n'était qu'un rêve !<sup>458</sup>

Le lien quasi immédiat, qui unit dans l'extrait le *topos* maussade de l'automne à la chute irrémédiable de l'homme, est caractéristique de toute une tradition romantique bien établie. Le roman autobiographique de Chateaubriand, *René*, emblématique du romantisme exacerbé, présente à ce titre des similitudes conséquentes avec certains héros dostoïevskiens.

L'automne me surprit au milieu de ces incertitudes : j'entrai avec ravissement dans le mois des tempêtes. Tantôt j'aurais voulu être un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes ; tantôt j'enviais jusqu'au sort du pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois. J'écoutais ses chants mélancoliques, qui me rappelaient que dans tout pays le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs.

Le jour, je m'égarais sur de grandes bruyères terminées par des forêts. Qu'il fallait peu de chose à ma rêverie ! une feuille séchée que le vent chassait devant moi, une cabane dont la fumée s'élevait dans la cime dépouillée des arbres, la mousse qui tremblait au souffle du Nord sur le tronc d'un chêne, une roche écartée, un étang désert où le jonc flétri murmurait ! Le clocher solitaire s'élevant au loin dans la vallée a souvent attiré mes regards ; souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête. Je me figurais les bords ignorés, les climats lointains où ils se rendent ; j'aurais voulu être sur leurs ailes. Un secret instinct me tourmentait : je sentais que je n'étais moi-même qu'un voyageur, mais une voix du ciel semblait me dire : "Homme, la saison de ta migration n'est pas encore venue ; attends que le vent de la mort se lève, alors tu déploieras ton vol vers ces régions inconnues que ton cœur demande."

"Levez-vous vite, orages désirés qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie !" Ainsi disant, je marchais à grands pas, le visage enflammé, le vent sifflant dans ma chevelure, ne sentant ni pluie, ni frimas, enchanté, tourmenté, et comme possédé par le démon de mon cœur<sup>459</sup>.

Les rêveries automnales se confondent presque joyeusement dans le souffle entraînant de la mélancolie, emportant l'individu, dès lors entièrement voué aux mornes appels du spleen. Cette focalisation de l'être, ainsi placé et désigné au beau milieu d'une puissante et véritable organisation naturelle, renvoie sans doute à ce lyrisme traditionnel que l'on pourrait aisément rapprocher d'un égocentrisme tout raskolnikovien.

---

458. Fédor Dostoïevski, *Les Nuits blanches* (trad. P. Pascal), Paris, Gallimard, 1956, p. 64-65.

459. François-René de Chateaubriand, *Les Abencérages suivi du Voyage en Amérique*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1859, p. 132.

Lorsque Goethe confie « J'appelle classique ce qui est sain, romantique ce qui est malade<sup>460</sup> », il annonce déjà avec emphase la facette profondément sombre que reflète par moment le solitaire romantique. Ceux qui souffrent ainsi du « mal du siècle » ou de ce « vague des passions », si caractéristique d'un Lorenzaccio ou d'un Hernani, se retrouvent volontiers dans les turpitudes de l'âme dostoïevskienne. Ainsi Raskolnikov ressemble-t-il étrangement à ces éternels figurants pourtant indispensables, passant comme des ombres, visages assombris du peuple et autres *tchinovniki* qui peuplent les recoins embrumés du XIX<sup>e</sup> siècle pétersbourgeois de Dostoïevski.

Ce sont en définitive toutes les strates de la société, et plus particulièrement ses bas-fonds, qui se déploient avec envergure au sein de la peinture sociale de l'écrivain. Le mouvement romantique, qui caractérise et guide les variations de ses personnages, semble emporter dans son élan tout le souffle de la ville, donnant dans le même temps la vision hallucinée, mais figée de toute une époque. Tout se passe de fait comme si cette solitude, empreinte d'un romantisme certain, enveloppait toute l'atmosphère des textes qui s'y prêtent. *Crime et châtiment* contient certaines références romantiques, notamment au travers de cette dimension solitaire, inhérente à Raskolnikov.

On le voit, les variations de la perception individuelle de la solitude ponctuent sans cesse le récit. Raskolnikov passe assurément par différentes étapes, principalement liées à l'événement central de sa destinée. Son rapport à la solitude tend de cette manière à évoluer en fonction de ces mêmes changements effectifs. Le personnage apparaît, nous l'avons vu, tantôt gagné par ce fort sentiment de supériorité humaine, tantôt abattu par le poids d'un abandon aussi bien social que moral.

Le constat de la solitude dans *Crime et châtiment* ne saurait pour autant être mitigé. Il apparaît plutôt clairement négatif. Sans doute d'abord parce que Raskolnikov n'est jamais resté vraiment seul. Les ruptures, parfaitement conscientes, qu'il opère à certains moments de l'intrigue, sont avant tout mentales ; se détachant ponctuellement du mouvement extérieur, le personnage parvenait à se retirer partiellement d'une réalité insatisfaisante.

Tout, en somme, concourt au maintien d'un certain équilibre entre vide et trop-plein d'humanité dans le texte de Dostoïevski. La solitude extrême n'est de fait jamais pleinement exhibée, même au cours des longues digressions mettant en scène un

---

460. Johann Wolfgang von Goethe, « Conversation du 2 avril 1829 », in *Conversations avec Eckermann* (trad. J. Chuzeville), Paris, Gallimard, 1949, p. 247.

Raskolnikov errant dans Pétersbourg. Bakhtine expose à ce propos, au travers de l'une de ses nombreuses analyses, le concept de transparence des voix, susceptible d'annihiler toute forme de véritable solitude chez le personnage dostoïevskien.

Il n'y a presque aucune formation de pensée qui se fasse sous l'influence d'une matière nouvelle, de points de vue nouveaux. Il ne s'agit que d'un choix, d'une réponse à la question – "qui suis-je ?" et "Avec qui suis-je ?" – Découvrir leurs voix à eux, et l'orienter parmi les autres voix, la combiner avec les unes, l'opposer à d'autres ou distinguer sa voix d'une autre avec laquelle elle se confond au point d'en être indiscernable – tels sont les problèmes que les héros résolvent au cours du roman. C'est-ce qui définit la parole du héros. Elle doit se découvrir, se dégager parmi d'autres paroles, dans un processus tout à fait intense d'orientation réciproque par rapport à elles<sup>461</sup>.

L'emboîtement incessant des voix-consciences peuplant les récits dostoïevskiens, thème cher à Bakhtine, indique d'ores et déjà que les personnages ne peuvent, par définition, demeurer seuls. La solitude qui s'empare de Raskolnikov après le double meurtre ressemble fort à cette intense et douloureuse sensation d'abandon, qui viendrait essentiellement de l'angoisse générée par l'accomplissement de l'idée funeste. Conséquence mais non pas état initial, la solitude éprouvée par le personnage ne serait donc pas naturelle. Elle serait, pour ainsi dire, provoquée par l'auteur, tirant habilement les ficelles les plus dissimulées de l'intrigue, afin de susciter chez le personnage un état mental bien précis.

La solitude de Raskolnikov, factice, puisque les consciences ne cessent en réalité de s'entrecroiser, devient ainsi « l'occasion » d'opérer les changements nécessaires à son identité profonde. Le personnage, au moment de sa solitude, se confie à Sonia. Le second élément déclencheur de *Crime et châtiment* est sans conteste ce moment crucial du texte. On voit ainsi comment solitude et progression intérieure sont intrinsèquement liées au cours du récit.

Dostoïevski n'aura d'ailleurs de cesse de déployer ce thème de la solitude de l'être, comme nous le démontre par exemple l'Homme du souterrain.

Le "souterrain", ce n'est pas du tout cette niche misérable où Dostoïevsky fait vivre son héros et ce n'est pas non plus sa solitude. Au contraire – il faut se le répéter continuellement – Dostoïevsky recherche la solitude pour s'évader, pour essayer de s'évader du "souterrain" (de la "grotte" de Platon) dans lequel "tous" doivent vivre, que tous considèrent comme le seul monde réel, comme le seul monde possible, c'est-à-dire justifié par la raison. C'est ce que nous observons aussi chez les moines du moyen-âge. Ils haïssaient par-dessus tout cet équilibre

---

461. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 280-281.

mental qui apparaît à la raison comme le but suprême de la vie sur terre. L'ascétisme n'avait nullement pour objet de combattre la chair, comme on le pense généralement. Les moines, les ermites voulaient avant tout s'arracher à cette "omnitude" dont parle chez Dostoïevsky l'homme souterrain, à cette conscience commune que le vocabulaire scolaire et philosophique appelle "conscience en général". Ignace de Loyola formule ainsi la règle fondamentale des *Exercitia spiritualia* : *Quanto se magis reperit anima segregatam et solitariam, tanto aptiorem se ipsam reddit ad quaerendum intelligendumque Creatorem et Dominum suum*<sup>462</sup>.

Si la solitude apparaît parfois comme une sorte de tremplin à la reconnaissance profonde de son être intérieur, elle s'attache avant tout à déconsidérer l'ordre social extérieur, comme pour mieux apprécier celui, personnel, de l'intime. L'expérience même de la solitude déjoue les pièges de la pensée commune, dès lors qu'elle permet le déploiement de la pensée intérieure. On voit comment Raskolnikov, livré à lui-même, recherche au fond de sa conscience les réponses à ses interrogations les plus complexes.

La partie du roman qui fait explicitement référence aux années de bagne, met elle aussi en évidence la profonde solitude d'un personnage en plein processus de reconstruction identitaire. Rédemption et solitude apparaissent en ce sens intimement liées, dans la mesure où l'une et l'autre s'attachent à modifier en profondeur les caractéristiques morales du personnage. Plus encore, ces deux paramètres, fatalement associés lors de la période au bagne, se complètent au creux d'une certaine logique. La solitude de Raskolnikov, si elle constitue un effort, n'en est pas moins significative du détachement radical qu'il semble définitivement opérer : ce sont en effet toutes les théories traitant de l'anéantissement de l'inutile, de la destruction du superflu, qui sont violemment ébranlées. Paradoxalement, la séparation de l'individu, engendrée par la solitude profonde dans laquelle rentre Raskolnikov, l'éloigne en apparence des hommes. Il s'agit pourtant bien là de l'orchestration d'une véritable renaissance qui se joue sous les yeux du lecteur.

Mais ici commence une autre histoire, celle de la lente rénovation d'un homme, de sa régénération progressive, de son passage graduel d'un monde à un autre, de sa connaissance progressive d'une réalité totalement ignorée jusque-là<sup>463</sup>.

Le passage d'un monde à un autre, s'il est incontestablement douloureux – la punition du bagne en Sibérie faisant foi –, passe par la longue expérience de la solitude de

---

462. Léon Chestov, *Dostoïevski et la lutte contre les évidences*, op. cit., p. 145.

463. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 577.

Raskolnikov. C'est de fait, une fois seul, qu'il entrevoit la possibilité d'observer le monde extérieur et de tenter d'en cerner les rouages essentiels.

Encore une fois, Dostoïevski met en scène une barrière spatiale effective pour désigner le passage difficile de la conscience d'un lieu à un autre.

Nous avons toutes les raisons de croire que lorsque Dostoïevski décrivait son souterrain, il connaissait fort peu les livres des saints. Il ne se sent soutenu par aucune autorité, par aucune tradition. Il agit à ses propres risques et périls et il lui semble que lui seul, depuis que le monde existe, a vu ces choses extraordinaires. "Je suis seul, et ils sont tous !" s'écrie-t-il épouvanté. Arraché à la conscience commune, rejeté en dehors de l'unique monde réel dont la réalité est justement fondée sur cette conscience commune – car sur quelle autre base la réalité a-t-elle jamais pu être fondée ? – Dostoïevski paraît suspendu entre ciel et terre. Le sol s'est dérobé sous ses pieds et il ne sait pas si c'est la mort, ou le miracle de la seconde naissance<sup>464</sup>.

La solitude est perçue comme initiatrice de mouvement. En ce sens, Raskolnikov se voit infliger la sentence de la solitude, bien avant celle du bain. Elle court en effet tout le long du texte, parcourant sans relâche les plus infimes parcelles du corps du personnage, éprouvant sciemment sa conscience.

S'il faut associer, dans une certaine visée romantique du texte, solitude et mort, on comprend comment le récit de la résurrection de Lazare influe grandement sur la révélation intérieure de Raskolnikov. C'est bien lors de cet épisode biblique, narré, dans une sorte de mise en abyme éloquente, par Sonia, que Lazare de Béthanie, par la force de la foi, ressuscite.

Il faut mettre en parallèle les deux aspects fondamentaux de la parabole, qui s'opposent en surface, mais qui coïncident en réalité : il s'agit ici des forces antagonistes de la vie et de la mort, de l'Eros et du Thanatos. Le récit de *Crime et châtiment* dit au fond la même chose. Il oppose sans crier gare aussi bien la vie et la mort, que le sens de cette même vie au nihilisme destructeur. La solitude, difficilement éprouvée par Raskolnikov, mais finalement constructive d'une certaine prise de conscience, correspondrait ainsi à cette renaissance d'un Lazare échappé par miracle au monde du silence.

*Crime et châtiment* associe l'errance de Raskolnikov à sa solitude, d'abord présentée comme inhérente au personnage. Les procédés techniques d'écriture, notamment ceux relevés et analysés par Bakhtine, démontrent pourtant que la cohabitation permanente des voix-consciences au sein du texte empêche une solitude réelle et prolongée du

---

464. Léon Chestov, *Dostoïevski et la lutte contre les évidences*, op. cit., p. 147.

personnage, au-delà du simple parcours physique. Si la solitude est présentée comme moment privilégié de la renaissance intérieure, elle est constamment associée à l'idée presque sacralisée de l'étape initiatique. Chestov le rappelle encore :

La conscience commune, voilà l'ennemi principal de Dostoïevski. Aristote avait déjà déclaré que l'homme qui n'aurait besoin de personne serait dieu ou bête fauve. Dostoïevski, de même que les saints qui sauvaient leur âme, entend sans cesse une voix mystérieuse lui chuchoter : "Ose ! recherche le désert, la solitude. Tu y seras une bête fauve ou bien un dieu. Rien n'est certain d'avance : renonce d'abord à la conscience commune et après on verra. Ou plutôt, c'est bien pis : si tu renonces à cette conscience, tu seras métamorphosé d'abord en bête, et ce n'est que plus tard, quand ? personne ne le sait – qu'aura lieu la dernière métamorphose". D'ailleurs, cette dernière métamorphose n'est pas certaine. N'est-il pas évident en effet que l'homme peut se transformer en bête fauve, mais qu'il ne lui est pas donné de devenir un dieu ? Une expérience millénaire est là pour nous confirmer que les hommes se sont transformés souvent en bêtes fauves, mais qu'il n'y a pas eu jusqu'ici de dieux parmi eux<sup>465</sup>.

La séparation d'avec les autres mène, dans le schéma dostoïevskien, à l'entreprise périlleuse de l'amélioration de soi. Raskolnikov prend le pari fou de la métamorphose, s'éloignant de cette manière du paradigme de la bête fauve. Le chemin de la solitude, au lieu de le mener à une exclusion qui creuserait un peu plus le fossé qui le séparerait dès le début du reste des hommes, évince progressivement de sa conscience les paramètres les plus ancrés de son égocentrisme et de son orgueil.

Les œuvres de notre corpus, si elles mettent en scène des errants dans un phénomène de rupture sociale assez similaire, montrent un usage de la solitude très différent.

*Le Maître de Pétersbourg* tente de faire émerger de la solitude du personnage une certaine énergie, peut-être semblable à celle qui s'empare du héros de *Crime et châtiment*. Le Dostoïevski de Coetzee cherche en vain en son mal solitaire les réponses à ses questions existentielles. On le voit, la solitude reste tristement négative, empêchant encore le personnage d'acquiescer en lui-même les éléments initiateurs d'une renaissance.

Il faut tout d'abord considérer de quelle manière le personnage est rapidement présenté sous les plus sombres auspices : il apparaît en effet dès l'*incipit* comme un être seul, décharné, dont les seules préoccupations morbides sont tournées vers l'impossibilité. Pas de quête qui soit de fait axée sur la continuité du cycle vital : le personnage laisse échapper, de cette manière maladroite et quelque peu touchante qui le caractérise, les paradigmes sempiternels de la mort.

---

465. *Ibid.*, p. 146.



*He is trying to cast a spell. But over whom: over a ghost or over himself? He thinks of Orpheus walking backwards step by step, whispering the dead woman's name, coaxing her out of the entrails of hell; of the wife in grave clothes with the blind, dead eyes following him, holding out limp hands before her like a sleepwalker. No flute, no lyre, just the word, the one word, over and over. When death cuts all other links, there remains still the name<sup>466</sup>.*

La séparation d'avec l'altérité dans *Le Maître de Pétersbourg* intervient, non pas de façon progressive, mais s'impose vraisemblablement comme présupposé du récit lui-même. Ici, elle est brutalement matérialisée par la mort de Pavel. L'extrait mis en lumière révèle en creuset les paramètres de la solitude extrême du personnage : définitivement emprisonné dans une configuration où l'évolution est impossible, il se trouve confronté lui-même à la mort de toute forme de quête. L'inertie de sa position se trouve à ce titre renforcée par la référence mythologique, qui exacerbe le sentiment d'impuissance du personnage. La vision fugace qu'il a d'Orphée, le plongeant un instant dans une sorte de comparaison anachronique, lui fait dans le même temps prendre conscience de sa propre léthargie. Si Orphée parvient à arracher pour un temps Eurydice des affres de la mort, c'est parce qu'il est héros ; de surcroît héros mythique. Le jeu de l'intertextualité renvoie ici instantanément à l'instauration d'une réflexion par ricochets : en clair, ce qu'Orphée peut, le personnage de Coetzee ne le peut pas.

C'est précisément parce qu'il l'imagine descendant aux Enfers, que le Dostoïevski de Coetzee s'éloigne désespérément d'Orphée. Par la distanciation du fantasme, celle instaurée par les rêves éveillés, récurrents, il s'isole de toute velléité de quête. Le dépouillement de la scène, ainsi visualisée en esprit, est éloquent : la lyre et la flûte, instruments par lesquels serait arrivée la victoire du héros d'Ovide, sont retirés de l'image. Ne subsiste finalement que la geste mortuaire. Le nom, répété en boucle, n'a pas le même impact sur le destin, implacable, de Pavel.

En se distanciant de la réalité effective, le personnage du *Maître de Pétersbourg* concrétise sur la scène romanesque une solitude clairement orientée vers le pessimisme inactif.

---

466. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 5.

« Il cherche à jeter un sort. Mais à qui : à un fantôme, ou à lui-même ? Il pense à Orphée qui revient lentement sur ses pas, murmurant le nom de la morte, l'attirant hors des entrailles de l'enfer ; à l'épouse vêtue d'un suaire, les yeux aveugles et morts, qui le suit, les mains tendues mollement devant elle comme une somnambule. Pas de flûte, pas de lyre, rien que ce mot, ce seul mot, sans cesse répété. Quand la mort coupe tous les autres liens, il subsiste le nom. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 11.

En outre, on note que les moments de solitude coïncident la plupart du temps avec le déclenchement d'un profond et soudain sentiment de mal-être chez le personnage. Les références à la pathologie de l'auteur russe, fréquentes dans le texte de Coetzee, sont en effet rattachées au fait que le personnage se retrouve seul, que ce soit lors de ses errances à travers la ville ou dans la pénombre de la chambre de Pavel. Les épisodes se caractérisent par les douloureuses remises en question du personnage, enfin libéré du joug du regard social. C'est au creux de sa solitude qu'il se laisse aller, à l'instar de Raskolnikov, à la méditation. La différence est pourtant de taille : aucune possibilité pour le Dostoïevski de Coetzee d'en tirer une quelconque espèce d'énergie vitale. C'est tout le contraire qui arrive. Les longs moments de solitude répétés, paradoxalement recherchés, finissent toujours par détruire un peu plus l'intégrité physique du personnage, le rongant de l'intérieur avec la même voracité.

*As for him, he hears nothing, he is gone, there is no longer time. When he wakes it is into darkness so dense that he can feel it pressing upon his eyeballs. He has no idea where he is, no idea who he is. He is wakefulness, a consciousness, that is all. It is as if he had been born a minute ago, born into a world of unrelieved night<sup>467</sup>.*

La séparation du corps et de la conscience, liée au traumatisme de la crise, schématise bien cette exacerbation de la solitude du personnage, dans le même temps qu'elle révèle l'aspect sombre de ses ramifications. La renaissance dont il est question à la fin de l'extrait, si elle est d'abord reliée à une sensation intense et profonde, est indéniablement maléfique. C'est dans l'obscurité absolue que l'âme du personnage renaît, défaite des repères corporels qui lui assuraient jusqu'alors une possibilité de communication avec l'extérieur.

On le voit, *Le Maître de Pétersbourg* tente ce retour sur les traces dostoïevskiennes. Par l'apport biographique, mais également par les mécanismes intérieurs des héros dostoïevskiens. Mais si Raskolnikov fait de sa propre solitude un tremplin métaphysique, le Dostoïevski de Coetzee ne parvient pas à sortir du cercle vicieux de son mal-être.

---

467. *Ibid.*, p. 69.

« Quant à lui, il n'entend rien, il est parti, le temps n'existe plus. Quand il se réveille, c'est au fond d'une obscurité si dense qu'il la sent appuyer sur ses globes oculaires. Il n'a aucune idée d'où il est, ni de qui il est. Il est vigilance, il est conscience, voilà tout. C'est comme s'il était né une minute plus tôt, né dans un univers de nuit non mitigée. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 78.

Cette solitude ne fait en réalité qu'aggraver les symptômes de l'errant mystérieux qu'est le Dostoïevski de Coetzee. Au lieu de le pousser à la réflexion progressive, celle qui, par l'effet bénéfique du temps, bonifie l'âme et radoucit le cœur, elle ramène insidieusement vers la voie de la vengeance. Le personnage de Coetzee, s'il emprunte aux héros dostoïevskiens, – songeons au chapitre éponyme où il est clairement fait appel à l'ombre inquiétante de Stavroguine – renverse irréfutablement la donne.

Dostoïevski s'empare en effet du journal de Pavel, l'ouvre à la première page blanche, et se met à rédiger un texte intitulé *L'Appartement*. Ce texte constitue une réécriture de certains épisodes antérieurs du *Maître de Pétersbourg* ainsi que du chapitre "Chez Tikhonov" expurgé de la première édition des *Démon*s, car il contient des allusions à la séduction d'une fillette, Matriocha, par Stavroguine. Dostoïevski ajoute un deuxième texte, *L'Enfant*, où il reprend l'histoire du costume blanc de Pavel sous une forme cynique, puisqu'il remplace "la leçon de générosité" par une cruelle plaisanterie<sup>468</sup>.

Tout se passe comme si cette nouvelle solitude avait éveillé en lui les plus insoupçonnés des désirs de cruauté. La malveillance qu'il développe à l'égard des enfants qui jouent est, dès l'*incipit*, éloquente. Il y a comme un processus d'inversion qui se déploie tout au long du texte, faisant du personnage, non plus un être qui arpente le chemin initiatique, mais un individu dont la lutte intérieure relève du tragique. Il faut, en somme, se battre continuellement contre une conscience malade qui ne cesse de réclamer l'apaisement dans sa forme la plus maléfique.

L'isolement du personnage donne par exemple lieu à des pensées malsaines envers Matriocha, qu'elles soient directes (la perception visuelle du corps de la fillette est souillée) ou indirectes (les fantasmes voyeuristes de Dostoïevski lorsqu'il couche avec Anna semblent abonder en ce sens). L'enfant devient alors le centre symbolique d'une quête inversée d'altérité, où accourent confusément les pensées déviées du personnage. Si les agissements n'aboutissent jamais à l'élaboration précise de l'idée initiale, ils manifestent néanmoins chez le personnage le décalage qu'il y a entre intérieur et extérieur : si les rapports à autrui sont pauvres, manquants cruellement de communication fluide, les rapports à sa propre conscience sont, à l'inverse, prolifiques.

Cette attitude, remarque-t-il dans *Doubling the Point*, consiste à laisser la parole aux "voix contradictoires", ce qui correspond à la définition même de la polyphonie (ou "dialogisme") que Bakhtine a longuement analysé chez le romancier russe<sup>469</sup>.

---

468. André Viola, *J. M. Coetzee, Romancier sud-africain, op. cit.*, p. 115.

469. *Ibid.*, p. 118.

*Le Maître de Pétersbourg* déploie ainsi le cheminement inverse de la solitude des personnages dostoïevskiens, et plus précisément de celle qui mène Raskolnikov au salut de son âme. La stagnation effective du personnage, si elle se trouve en inadéquation avec la mobilité incessante de son esprit, révèle un cloisonnement responsable de l'inertie générale du personnage au sein de l'intrigue. Le combat qu'il livre en lui-même, entre la chute et la résistance, se lit, non pas dans le sens de ses agissements, mais bel et bien au creux d'une conscience qui tourne en rond. L'échec cuisant d'une solitude néfaste, au développement initiatique, ramène dans le même temps la modernité face à ses démons : c'est une fois de plus un nihilisme dévastateur qui a raison des velléités individuelles.

Clamence porte en son essence même les principes fondateurs d'une solitude foncièrement tournée vers la sphère négative. *La Chute* reflète, dans sa configuration la plus essentielle, les mécanismes profonds d'une intériorité exclusive. Par la forme monologique, le texte de Camus pose déjà les jalons de cette solitude exacerbée, s'exprimant dans un premier temps par la parole exclusive. Les temps où l'interlocuteur semble parler apparaissent toujours sous forme d'ellipse, faisant ainsi foi de cette inutilité de la parole extérieure : « Vraiment, mon cher compatriote, je vous suis reconnaissant de votre curiosité<sup>470</sup>. » L'isolement, s'il est d'abord, et tout au long du texte, langagier, l'est également sur le plan strict de la narration. On voit comment Clamence tire de ses propres expériences passées, qu'elles soient réelles ou inventées, le matériau nécessaire à la constitution d'une véritable trame narrative. Là encore, les interventions, toujours brèves, de l'interlocuteur secret, sont reprises au compte de Clamence, formulées sur le mode de la question ou sur celui de la répétition, comme pour s'approprier un peu plus, tout langage.

Au-delà de la dimension typographique du texte, on note de quelle manière la solitude, profonde, constante, du personnage, tend à se lire au travers de l'attitude qu'il s'emploie à maintenir tout au long du texte. Clamence s'évertue en effet à demeurer dans un certain état, celui d'exilé, dans le même temps qu'il se livre sur certains aspects de son existence. Le paradoxe de sa confession reste entier : nous sommes ainsi confrontés à un être dont le métier de juge-pénitent oriente à la fois vers la sentence et la

---

470. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 47.

rédemption. Si les chemins opposés tendent à se recroiser vers un but commun, la personnalité de Clamence s'oriente indéniablement vers le repli.

L'exil, nous l'avons dit, participe d'ores et déjà de cet effet d'isolement, qui saisit dès les premières lignes de *La Chute*. Il faudrait sans doute aussi considérer certaines digressions de son discours, dans leur propension à éloigner un peu plus le personnage de son cercle social initial. La distanciation d'avec le milieu parisien, autrefois largement couru, est à ce titre révélatrice d'une profonde volonté d'isolement.

Le vide humain se lit dans *La Chute* à tous les niveaux du récit ; mais les descriptions de la ville, formée par ces canaux concentriques, semblent retranscrire au mieux la sensation d'une solitude dont il faudrait instinctivement se méfier.

L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves. Quand on arrive de l'extérieur, à mesure qu'on passe ces cercles, la vie, et donc ses crimes, devient plus épaisse, plus obscure. Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle des... Ah ! Vous savez cela ? Diable, vous devenez plus difficile à classer<sup>471</sup>.

Les cercles que figurent les canaux de la ville, s'ils représentent à la fois le vide humain et la création humaine, créent une interférence des valeurs : le confinement ressenti, au fur et à mesure que l'on passe ces cercles, reconstitue l'enchevêtrement confus des sensations liées à l'exil. On ne sait guère si c'est l'isolement ainsi opéré qui fait ressurgir les failles de l'existence, ou bien si c'est au contraire le contact rapproché d'avec l'altérité qui déclenche cette remise en question.

Clamence souligne l'ambiguïté constitutive de la répercussion de l'exil sur sa propre pensée :

Mais vous comprenez alors pourquoi je puis dire que le centre des choses est ici, bien que nous nous trouvions à l'extrémité du continent. Un homme sensible comprend ces bizarreries. En tout cas, les lecteurs des journaux et les fornicateurs ne peuvent aller plus loin. Ils viennent de tous les coins de l'Europe et s'arrêtent autour de la mer intérieure, sur la grève décolorée. Ils écoutent les sirènes, cherchent en vain la silhouette des bateaux dans la brume, puis repassent les canaux et s'en retournent à travers la pluie. Transis, ils viennent demander, en toutes langues, du genièvre à *Mexico-City*. Là, je les attends<sup>472</sup>.

A la fois lieu d'isolement et de regroupement, le siège de son exil devient double : alternativement centripète et centrifuge, le centre désigné par le personnage comme

---

471. *Ibid.*, p. 18.

472. *Ibid.*, p. 19.

responsable du mouvement humain dans la ville, mène de toute façon inévitablement à lui, comme le souligne sur un ton quelque peu solennel la fin de l'extrait.

Tous les centres naturels, sortes de repères universels, tendent ainsi dans le texte de Camus à converger vers le personnage lui-même.

La solitude de Clamence tendrait dès lors à s'expliquer non pas par l'exil effectif, mais plutôt par un processus personnel de resserrement identitaire. La solitude authentique, celle qui se traduit par le bannissement, au sein de sa propre sphère, de toute forme d'altérité, est d'ailleurs perçue de façon très négative :

Moi, j'habite le quartier juif, ou ce qui s'appelait ainsi jusqu'au moment où nos frères hitlériens y ont fait de la place. Quel lessivage ! Soixante quinze mille juifs déportés ou assassinés, c'est le nettoyage par le vide<sup>473</sup>. »

On assiste dès lors dans *La Chute* à une véritable déviation de la solitude de sa forme initiale, plus méditative. Comme dans *Lord Jim*, le héros, guidé par ses propres ressentiments, progresse dangereusement vers une rupture sociale de plus en plus importante. Il y a dans le texte une certaine stagnation de cette évolution, caractéristique des romans initiatiques par exemple, vers la rédemption personnelle.

Ici, la parole fige l'action, engluant progressivement le personnage qui parle dans un immobilisme où le moi ne peut en aucun cas surgir : s'il est tour à tour narré, décortiqué, analysé, il n'est jamais véritablement révélé.

La solitude de Clamence est clairement présentée de manière négative dans la mesure où elle l'empêche de poursuivre sereinement le chemin de la rédemption, ou du moins celui de la prise de conscience. Le confinement final dans la chambre traduit cette espèce de régression sociale du personnage : la confession n'en est que plus brutale. Surtout, elle n'exploite pas les ressorts de la pensée, comme elle aurait pu le faire chez Raskolnikov. Pas de parabole biblique qui pousse à la réflexion dans *La Chute*, mais un nom, celui de Jean-Baptiste Clamence, « comédien » comme il aime à le souligner sur ses cartes de visite.

Vous regardez cette pièce. Nue, c'est vrai, mais propre. Un Vermeer, sans meubles ni casseroles. Sans livres, non plus, j'ai cessé de lire depuis longtemps. Autrefois, ma maison était pleine de livres à moitié lus. C'est aussi dégoûtant que ces gens qui écornent un foie gras et font jeter le reste<sup>474</sup>.

---

473. *Ibid.*, p. 15.

474. *Ibid.*, p. 126.

L'épure de la pièce est sans doute à mettre en parallèle avec celui de l'âme même du personnage. Si isolement et véracité semblent confusément se joindre dans la pensée de Clamence, on voit comment la solitude finit par prendre une tournure dangereuse :

Plus de livres, plus de vains objets non plus, le strict nécessaire, net et verni comme un cercueil. D'ailleurs, ces lits hollandais, si durs, avec des draps immaculés, on y meurt dans un linceul déjà, embaumés de pureté<sup>475</sup>.

L'égoïsme de Clamence, déjà bien développé au travers d'une prise de parole monologique, est mis en lumière dans sa dimension la plus équivoque : celle, périlleuse, de la perte programmée et progressive, ouvertement comparée à la mort physique du personnage. La solitude dans *La Chute*, si elle est prônée et affichée, s'avère néanmoins particulièrement sombre, puisqu'elle ne permet pas à l'individu d'émerger de sa sphère intérieure et de progresser vers un ailleurs, où identité et altérité se mêlent et se correspondent harmonieusement.

*Lord Jim* met en évidence une solitude du personnage clairement orientée vers le tragique. Certes, elle apparaît caractéristique de Jim, étroitement associée à son fort pendant romantique. Pourtant, on voit très vite comment elle devient un véritable poids pour le personnage. Plus encore, c'est d'abord l'origine même de cette solitude que l'on croirait volontiers intrinsèque, qui doit être soulignée. Elle provient essentiellement de la culpabilité du personnage suite au naufrage du *Patna*, événement qui a pour effet l'exacerbation de la configuration initiale de Jim. Dès la sortie du tribunal, Jim matérialise dans sa gestuelle la séparation d'avec l'altérité environnante :

*He jerked his arm out of my grasp. I watched his back as he went away. It was a long street, and he remained in sight for some time. He walked rather slow, and straddling his legs a little, as if he had found it difficult to keep a straight line*<sup>476</sup>.

Lorsqu'il tourne le dos à Marlow, Jim met non seulement en scène son refus de partager l'émotion ressentie avec ce dernier, mais également sa volonté affichée de s'éloigner, sur le

---

475. *Ibid.*, p. 127.

476. Joseph Conrad, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 124.

« D'une secousse il libéra son bras de mon étreinte. J'observai son dos tandis qu'il s'en allait. La rue était longue, et il resta en vue un certain temps. Il marchait assez lentement et les jambes légèrement écartées, comme s'il avait éprouvé quelque difficulté à marcher droit. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 201.

plan d'abord physique, des autres. La focalisation narrative, mettant de fait l'accent sur la perception progressive de cet éloignement, est en ce sens significative. L'isolement de Jim est ainsi très rapidement perçu comme négatif. Mais cette première impression tendra à se confirmer au fil du texte.

L'opposition permanente dans *Lord Jim*, entre trop plein d'humanité, et vide absolu, rythme la narration : le personnage se trouve dans une certaine mesure oscillant entre ces deux pendants, caractéristiques du récit.

Le *Patna* tout d'abord, élément déclencheur de la catastrophe et, partant, de la destinée, est empli de pèlerins dont l'uniformité est immédiatement associée dans le texte à leur péril :

*He was aware all these people did not know enough to take intelligent notice of that strange noise. The ship of iron, the men with white faces, all the sights, all the sounds, everything on board to that ignorant and pious multitude was strange alike, and as trustworthy as it would for ever remain incomprehensible. [...]*  
*He stood still looking at these recumbent bodies, a doomed man aware of his fate, surveying the silent company of the dead<sup>477</sup>.*

L'idée même de communauté est visiblement liée aux concepts d'ignorance et d'impuissance, mettant dans le même temps en lumière, et par effet d'opposition, la posture du solitaire. Jim ne cesse en effet de dresser les bornes claires de sa position au sein d'une société dont les schèmes fondamentaux présentent les masses humaines de façon négative.

Le *Patna*, véritable coque opaque, lieu ultime de la protection des dangers marins, figure en réalité comme signe manifeste de l'épure : si le navire figure en quelque sorte le microcosme social, il faut noter à quel point ce dernier est présenté dans sa dimension la plus sclérosée. C'est en définitive le lieu de l'opacité communautaire et, au-delà, humaine, qui est dès lors perçue comme immobile. Pourtant, la dissociation opérée par Jim ne se révèle pas non plus bénéfique, dans la mesure où c'est bien la lâcheté du personnage qui est à l'origine de sa honte.

---

477. Ibid., p. 70.

« Il était conscient du fait que tous ces gens n'en savaient pas assez pour comprendre la signification de ce bruit étrange s'ils le remarquaient. Le bateau de fer, les hommes au visage blanc, toutes les choses qu'ils voyaient ou entendaient, tout à bord paraissait à cette multitude pieuse et ignorante, également étrange et aussi digne de confiance que cela resterait pour elle à jamais incompréhensible. [...] Il resta là, regardant sans bouger ces corps allongés, condamné à périr et conscient de son destin, contemplant la silencieuse troupe des morts. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 112-113.



Tout se passe ainsi comme si les concepts d'unicité et de multiplicité, de multitude et de solitude se mêlaient confusément, pour n'aboutir à rien. Jean-Jacques Mayoux, dans sa préface de *Au cœur des Ténèbres*, rappelle :

Les Boum ! Boum ! dérisoires des canons de marine bombardant à l'aveuglette un continent font l'effet d'une "forme de démente" et l'usage des mots "guerre", "ennemis" est dérisoire. Tout ce que dit la vie, – la houle, les payeurs noirs –, est inversement salutaire. Conrad n'en est pas encore dans le récit aux effets retenus. Le pavillon du bâtiment français pend comme une chiffon. On croirait que c'est l'effet de la nationalité. C'est plutôt celui de l'absence de vent<sup>478</sup>.

Rien dans le texte n'indique en réalité que telle ou telle posture face à l'altérité soit la bonne. La solitude, particulièrement exacerbée du personnage à ce moment crucial du naufrage, ne suffit sans doute pas à expliquer l'issue de cette péripétie centrale du texte. Elle devient immédiatement constitutive de l'identité de Jim. Le personnage aurait donc agi non pas par nécessité, mais bien par instinct.

La différence avec le héros de *Crime et châtiment* est majeure : la solitude de Jim ne brise aucun verrou de la faute. Bien au contraire, elle contribue à son éloignement de toute forme de rédemption, quelle qu'en soit sa nature. Son insertion dans un nouveau microcosme, celui du *Patusan*, ne fait qu'accélérer cette dimension négative de la solitude de Jim.

Si comme l'affirmait Giraudoux par la voix d'un de ses personnages, « le destin, c'est simplement la forme accélérée du temps<sup>479</sup> » on voit comment le déroulement temporel du texte de Conrad joue sur les tonalités tragiques, en exposant cette modification progressive de la solitude initiale. Le positionnement de Jim devient ostensiblement égoïste, foncièrement tourné vers une intériorité entêtante. La fuite des foules, le refus du regard de l'autre, tout, en somme, ce qui conditionne et caractérise l'essence d'un lyrisme moderne, tend à se modifier à sa source. La rupture sociale, notamment matérialisée par l'abandon de Jewel, conduit à la perte des repères effectifs. Jim meurt en héros non pas pour les autres, mais bien pour lui-même.

Le schisme de Jim n'est pas celui de Raskolnikov. La solitude de ces deux personnages ne se lit pas sur le même plan d'entendement : la raison est principalement liée au fait social. On voit dans *Lord Jim* comment cette solitude ne conduit pas à

---

478. Jean-Jacques Mayoux, Préface de *Au cœur des Ténèbres*, op. cit., p. 56.

479. Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 56.

l'éclosion d'une prise de conscience vitale, mais bien à une exclusion de plus en plus tragique.

Les œuvres de notre corpus se détachent irréfutablement de la ligne de conduite dostoïevskienne, lorsqu'il s'agit du rôle de la solitude dans leurs parcours. *Crime et châtiment* l'utilise comme véritable moteur actif au sein de la progression individuelle de Raskolnikov, tandis que l'isolement de nos personnages s'emploie à dresser entre eux et les autres des barrières insurmontables.

Le dynamisme insoupçonné, qui émerge de l'inertie apparente de Raskolnikov, s'il se lit principalement dans la transparence romanesque de sa conscience, donne dans le même temps cette impulsion verticale au personnage, ainsi poussé vers une voie de sortie de son cauchemar intérieur. La solitude apparaît marquée par une puissante propension à l'errance positive, dès lors qu'elle contribue à l'accumulation de connaissances effectives et émotionnelles, nécessaires au parcours du personnage.

On observe par quels mécanismes la solitude participe de l'effet inverse au travers de nos œuvres : elle semble appeler à l'immobilisme et à la fermeture, dans le sens où elle empêche littéralement les personnages d'enclencher ce processus de renaissance, constitutif du destin de Raskolnikov.

La solitude caractéristique de l'errant moderne est irréversiblement tournée vers un ailleurs non plus expansif (l'errant n'erre plus, tant sur le plan physique que psychique, dans le but inconscient de trouver dans la diversité des pensées du monde des réponses à ses questions), mais introspectif. Le thème de l'égoïsme, s'il peut rappeler l'univers lyrique, ouvre insidieusement la voie de l'idée même d'élection de ces personnages, pourtant marginaux.

Jim, Clamence, le Dostoïevski de Coetzee empruntent, chacun à leur manière, le sinueux chemin du nihilisme moderne, s'écartant ainsi des modèles les plus ancestraux des figures de l'errance.

### **3. Nouveau panorama de la figure de l'errant moderne : un effondrement du mythe de l'errance active en marche**

Les errants modernes ne correspondent plus à ceux qui jalonnent en sourdine les récits plus traditionnels. La modification du schéma de l'errance se joue principalement

par rapport à la notion primordiale d'altérité. On perçoit aisément par quels mécanismes se construit progressivement cette nouvelle identité errante.

La comparaison que l'on est tenté de dresser, entre Raskolnikov et les héros de notre corpus, nous mène sur le chemin escarpé de l'effondrement brutal des valeurs liées, d'une façon ou d'une autre, à l'errance au sein du champ littéraire.

Souvenons-nous en effet des errants mythiques, entrés par la force d'une exemplarité presque légendaire dans l'Histoire universelle et dans l'inconscient collectif. Ceux, en définitive, qui semblent porter en leur itinéraire un message livré aux hommes. Nous avons déjà évoqué, au cours de notre analyse, les figures inaltérables de l'errance, celles qui incarnent avec force et brio l'évolution permanente de l'humanité.

En ce sens, le personnage de *Crime et châtiment* symbolise, non sans élégance et panache, cette continuité traditionnelle : le parcours de Raskolnikov, à la fois chaotique et harmonieux, agit à lui seul comme révélateur d'une reconquête organisée et minutieuse de l'intégrité humaine. C'est en réalité la fonction d'*exemplum* moderne qui est ici donnée à voir. La renaissance du personnage vient fondamentalement d'une errance laborieuse et qui se lit sur les nombreux plans de son existence sociale et métaphysique. Les *Notes et Brouillons* de Dostoïevski nous indiquent d'ores et déjà comment du Mal absolu surgit le Bien, depuis les tréfonds de la pensée de Raskolnikov :

A partir du meurtre commence son développement moral, la possibilité de questions qui ne se posaient pas auparavant. Dans le dernier chapitre, au bain, il dit que sans ce crime il n'aurait pas découvert en lui de tels problèmes, de tels désirs, de tels sentiments, de tels besoins, de telles aspirations et un tel développement<sup>480</sup>.

On voit au travers de la disposition même du plan de l'intrigue élaboré par l'auteur comment se met en place cette volonté de faire du personnage un monstre, au sens étymologique du terme, de la recherche intérieure. Raskolnikov, s'il apparaît par moment comme l'objet du tragique, se révèle cependant comme un être dont le destin apporte aux hommes un véritable et profond message. Tout comme les errants de l'Antiquité, portant le signe manifeste de la malédiction, ou comme ceux de l'ère médiévale, incarnant les valeurs morales les plus nobles, Raskolnikov parvient à dépasser la faute ultime, d'abord par l'errance, puis par la révélation intérieure qui

---

480. Fédor Dostoïevski, *Notes et brouillons de Crime et châtiment*, p. 585.

proviendra pourtant de l'extérieur. Là encore, le paradoxe lié à l'altérité semble constructif, puisqu'il ramène une fois de plus le personnage à agir dans une interaction tant intérieure qu'extérieure.

La vie est finie d'un côté, elle commence d'un autre, la tombe et les malédictions, de l'autre la résurrection.  
L'essentiel N.B. Dominer la société ! Toutes ces bassesses autour de lui le révoltent. Mépris profond des hommes. Orgueil. Il expose à Sonia son mépris des hommes. Ne veut pas par orgueil. Il discute avec Sonia : "*Oh ! Je ne peux pas me réconcilier avec eux.*" Vision du Christ. Il demande pardon publiquement. Orgueil<sup>481</sup>.

On le voit, l'oscillation constante de l'humeur du personnage ramène irréfutablement à cette impression d'une perte de repères, caractéristique des événements narrés. Raskolnikov se trouve de fait en état d'errance. C'est pourtant bien ce cheminement confus qui le guide vers la rédemption. Le brouillon l'annonce de manière très claire, ce sont d'abord les autres personnages, en l'occurrence Sonia, qui permettent ce tournant marquant de l'existence de Raskolnikov. Il y a comme une sorte de flottement permanent entre réclusion intérieure et ouverture sur le monde : le mot orgueil, livré dans sa forme nominale la plus stricte, rappelant presque la *Superbia* latine, souligne un peu plus le caractère fondamentalement solitaire et reclus de Raskolnikov. Dans le même temps, il met en lumière sa propension au long cheminement individuel.

L'errance dans *Crime et châtiment* se lit ainsi dans une certaine continuité : Raskolnikov, au fil des péripéties intérieures et extérieures, se trouve en constante progression. Plus encore, il parvient à révéler au creux de son propre parcours un message ouvert à l'interprétation universelle.

C'est précisément l'errance physique, située au centre de l'intrigue, qui permet d'établir les premières réflexions de Raskolnikov concernant son rapport à l'altérité, finalement décisif : « *Pendant qu'il erre : Est-il donc possible de les aimer ? Est-il possible de souffrir pour eux ? Haine de l'humanité*<sup>482</sup> !

Raskolnikov est alors perçu dans la visée d'une exemplarité, voire d'une véritable parabole, si l'on considère les nombreux aspects liés de près ou de loin au fait religieux, indissociables de l'œuvre tout entière. En tous points, il correspond aux errants traditionnels, solides figures de l'acharnement, mais surtout allégories de la souffrance. Raskolnikov, à ce titre, représente cet errant de la modernité toujours rattaché aux

---

481. *Ibid.*, p. 585.

482. *Ibid.*, p. 583.

modèles ancestraux. A la fois individu à part entière et miroir de l'altérité, le personnage parvient à maintenir cet équilibre mythique :

J'avais besoin de savoir autre chose, et c'est-ce qui m'a poussé : j'avais besoin de savoir alors, et au plus vite, si je suis un fou comme tous ou un homme ? Pourrai-je franchir ou non ? Devrai-je ou non me baisser et prendre ? Suis-je une créature tremblante ou ai-je le droit<sup>483</sup> ?

L'enchaînement de questions vaut ici à la fois pour lui-même et pour les autres hommes. On voit de quelle manière Raskolnikov s'emploie à démêler les fils de la pensée commune : reflétant l'autre et doutant de lui-même, il continue ainsi de se placer dans la lignée de l'errance, telle que nous l'avions précédemment définie.

Cartaphilus russe, chevalier au croisement de la tradition et de la modernité, Raskolnikov, à l'inverse des héros de notre corpus, maintient indéniablement une certaine forme d'errance initiatique basée sur la communauté. De l'unique au multiple, il fait émerger de son expérience intérieure des socles de réflexion livrés à tous. Les projets de conversations avec Sonia nous indiquent une fois de plus les pistes empruntées par l'auteur :

« A Sonia : Aime ! Car, moi ne suis-je pas un amant puisque je me suis décidé à prendre un tel crime sur moi ? Oui, c'est le sang d'autrui et non le mien ? Mais ne suis-je pas prêt à donner tout mon sang ? Si c'était nécessaire ? Il se met à songer. Devant Dieu, qui me voit, et devant ma conscience en me parlant à moi-même, je dis : je le donnerais<sup>484</sup> !

Si la forme injonctive, lapidaire, donnée au début de la conversation, tranche avec la juxtaposition énergique des phrases interrogatives, elle met toutefois en évidence le rôle réel de Raskolnikov. Son paradoxe identitaire lui apporte, au-delà des complexités directement liées aux besoins de l'intrigue, une complétude sociale étonnante : à la fois supplicié et bourreau, il incarne, l'espace d'un instant, la société dans son intégralité. Les derniers mots des *Notes et Brouillons* sont explicites :

Ai-je tué la vieille ? Je me suis tué, pas la vieille. Là, d'un coup, je me suis frappé, pour toujours...  
Le final du roman, Raskolnikov va se tuer<sup>485</sup>.

---

483. *Ibid.*, p. 586.

484. *Ibid.*, p. 589.

485. *Ibid.*, p. 590.

L'entremêlement des identités en présence dans le roman correspond à cette espèce d'égalisation induite par le parcours de Raskolnikov. L'universalité de son exemple efface pour un instant les différences individuelles ; c'est ainsi que les protagonistes se confondent, dans une allégresse finale quasi-christique. La référence au suicide, premier projet de Dostoïevski pour Raskolnikov, rejoint cette idée de don final et grandiose, de sacrifice extrême du personnage pour l'humanité. L'égalité, jusque dans la mort, est en effet nettement reflétée au travers de ce premier dessein de l'auteur.

On le voit, *Crime et châtiment* s'inscrit, dans son intégralité et sa progression narrative, dans la lignée de ces errants dont le rôle social, s'il n'est pas d'emblée affiché, se révèle peu ou prou au fil des interprétations humaines postérieures.

Le panorama de l'errance moderne, perçu au travers du prisme de notre corpus, se révèle nettement plus sombre : on constate irréfutablement un repli manifeste des identités errantes. La société environnante n'est progressivement plus l'objet d'une amélioration quelconque. On voit par quels mécanismes l'errance moderne tend à se cantonner à une certaine forme d'exclusivité, sans doute caractéristique de l'ère moderne. Il faut pour cela tenter de comprendre les formes respectives données aux parcours en présence, afin de mieux cerner les enjeux d'une époque qui semble s'échelonner sur un XX<sup>e</sup> siècle riche en bouleversements.

L'idée qui semble dès l'abord gouverner le parcours de Raskolnikov est celle de l'exemple : Dostoïevski met à son service une multitude de techniques, qu'elles soient visibles sur le plan strictement romanesque ou perceptibles dans les subtilités des dialogues, afin de créer la *fabula*. C'est bien de fait ce rapprochement avec le récit qui intéresse ici, tant l'histoire de Raskolnikov semble propice à l'enseignement. La force du « mythe raskolnikovien » est tel, parce qu'il contient en un seul et même personnage l'ensemble des questionnements humains. La préface du roman montre en ce sens cette propension à la pérennité d'un tel parcours :

La question posée par Raskolnikov était subversive au plus haut degré : Est-ce que toute loi humaine n'est pas en fait la sublimation d'une violence ? Est-ce que la "morale" n'est pas un théâtre destiné aux seuls "poux" ? Est-ce qu'il n'y a pas en l'homme un seuil entre raison et déraison que les hommes forts, par définition, franchissent ? On sait la petite phrase fameuse de Nietzsche : "Dostoïevski, le seul qui m'ait appris quelque chose en psychologie..." Ce seuil dostoïevskien, où l'homme hésite entre la loi et le désir a donné lieu à de

nombreuses interprétations, les unes psychologiques (et freudiennes), les autres métaphysiques (Chestov) ; d'autres encore politiques<sup>486</sup>.

L'élargissement de la pensée émane du personnage parce qu'il se situe au centre des interrogations communes, enfouies au plus profond de la conscience collective. Raskolnikov soulève en ce sens aussi bien les peurs que les désirs inavoués, se mettant dans le même temps sur la scène de l'Histoire. Comme d'autres figures avant lui, il maintient le contact avec l'altérité en portant sur ses épaules le lourd tribut de l'expérimentation.

Par ailleurs, on note comment l'ancrage du personnage dans une certaine tradition littéraire permet d'affirmer, en dépit de son instabilité carnavalesque, selon le mot de Bakhtine, son positionnement ferme au sein de l'action :

Un des plus enrichissants commentateurs de Dostoïevski, Viatcheslav Ivanov a exprimé l'idée centrale de *Crime et châtiment* dans le langage de la tragédie antique : il s'agit de la révolte de l'orgueil humain (hybris) contre les décrets sacrés de la Mère tellurique. Comme chez Pouchkine, il s'agit du thème de l'insanité du transgresseur. Le roman raconterait la purification du meurtrier, poursuivi par les Erinyes en raison du sang versé. Le baiser à la terre serait le rite de purification (et nullement le repentir chrétien)<sup>487</sup>.

Si tout le rituel de son initiation peut être interprété en dehors du strict champ auparavant établi, c'est qu'il s'adapte au fonctionnement pérenne de l'humain, inscrivant ainsi Raskolnikov au cœur de la continuité.

A l'inverse, les personnages de notre corpus marquent un tournant décisif dans le rôle que joue l'errant dans les textes et dans les sociétés modernes. On note de quelle manière le déplacement du sens des parcours modifie en profondeur le rapport de l'errant à l'altérité. Il n'y a guère plus de véritable message à livrer aux hommes au sein de nos textes. En effet, tout semble se concentrer sur l'évolution, à la fois physique et morale, des personnages en errance. Tout se passe en définitive comme si les personnages menaient une errance exclusive, entièrement tournée vers une individualité en cheminement. Les héros de nos œuvres posent en ce sens l'épineuse question de l'individualisme, dans le même temps qu'ils déploient, au travers de leurs errances respectives, les nouveaux schèmes de l'initiation.

---

486. Georges Nivat, Préface de *Crime et châtiment*, op. cit., p. XXVIII.

487. *Ibid.*, p. XXXIII.

*Crime et châtiment* apparaît de plus en plus dans notre analyse comme l'un des romans charnières de la modernité : c'est bien l'aspect fantastique qui, selon Dostoïevski lui-même, gouverne et régit cette mutation :

Ce qui, pour lui, relève du fantastique, c'est, au-delà du cas de Raskolnikov, toute l'époque. Elle est fantastique parce que tout est en mutation, parce que la Russie craque de partout et que l'avenir est rigoureusement imprévisible<sup>488</sup>.

Ce fantastique de situation ne permet pas seulement de poser un contexte historique et social précis. Il agit également comme tremplin dans la mesure où il fonde les socles à venir de tous les possibles. La focalisation sur les personnages errants de notre corpus révèle les changements significatifs et profonds du statut de tels personnages.

Il faut montrer de quelle manière l'ère moderne, représentée ici par nos œuvres, recherche le sens profond des choses à travers une forme paradoxale d'immobilisme et de stagnation. L'effondrement progressif mais certain du mythe de l'errance révèle, au-delà de la prise de pas d'un nihilisme total, les prémices d'un individualisme caractéristique de l'époque.

*Lord Jim* apparaît comme la parabole d'une évolution strictement individuelle, profondément axée sur le personnage. L'altérité semble servir de pivot aux différents mouvements de Jim. Les autres n'apparaissent dans le champ de focalisation que lorsqu'ils peuvent, d'une manière ou d'une autre, agir pour la progression intérieure de Jim. C'est plutôt le récit lent et minutieux d'une déchéance de l'errance que fait Conrad. Le chemin introspectif de Jim ne se lit de fait, qu'au prix d'une accumulation de souffrances, dans lesquelles l'altérité joue un rôle prépondérant mais extérieur.

La forme du texte, dans sa plus pure structuration en mise en abyme, indiquerait pourtant déjà que l'auteur chercherait à livrer à son lectorat un message incarné en la personne de Jim. Le récit que fait Marlow, devenu dans l'écriture conradienne presque rituel, est de l'ordre de l'exemplarité. Conrad rappelle lui-même l'intérêt de l'histoire personnelle de Jim : « Si je n'avais pas cru que l'histoire fût vraiment intéressante, je n'aurais jamais entrepris de l'écrire<sup>489</sup>. » Cette focalisation, si elle est nécessaire, ne suffit pourtant pas à inscrire Jim dans cette lignée d'errants traditionnels, créant, bon gré mal gré, les liens qui les relient aux autres hommes.

---

488. *Ibid.*, p. X.

489. Joseph Conrad, Note de l'auteur de *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 11.



On voit en effet comment la société environnante ne sert la progression du texte que par ricochets. C'est par le biais des différents microcosmes, qu'il intègre successivement, que le personnage devient *Tuan Jim*. Les autres sont définitivement le reflet sans cesse changeant de la réelle et complexe personnalité de l'errant.

A l'inverse de Raskolnikov, ce n'est pas Jim qui fait sens pour les autres ; le mouvement inverse semble se déployer tout au long de son parcours. Il faut noter à quel point la société est indispensable à Jim : sa faute initiale n'est d'ailleurs perçue comme telle, que par rapport à son impact social. Les épisodes où le regard de la société, affichée comme communauté organisée, influe grandement sur les prises de décisions du personnage, sont nombreux.

*He was not articulate, and his gratitude caused me inexplicable pain. I told him that if he owed this chance to anyone especially, it was to an old Scot of whom he had never heard, who had died many years ago, of whom little was remembered besides a roaring voice and a rough sort of honesty. There was really no one to receive his thanks<sup>490</sup>.*

Les remerciements, à la fois sincères et puérils, de Jim sont immédiatement annulés, dans la mesure où ils ne peuvent, en réalité, être adressés à qui que ce soit. Les limites de l'altérité, perçues comme normatives, dans le sens où elles offrent à Jim le cadre nécessaire à l'accomplissement d'une reconquête sociale, apparaissent elles aussi fragilisées. Le personnage dans *Lord Jim*, s'il doit sans cesse pénétrer les milieux qui se dressent l'un après l'autre face à lui, rencontre néanmoins des résistances non pas, comme dans *Crime et châtiment* d'ordre moral, mais qui semblent relever d'une certaine passivité. Jim, s'il ne peut ici remercier personne, continuera implicitement sur ce mode d'entendement, ne devant finalement jamais rien à qui que ce soit, usant des autres, comme autant de repères sur son parcours.

C'est bien le cheminement inverse vers la quête initiatique qui est ici emprunté par le personnage : si Raskolnikov avait tant à apprendre aux autres, par ses erreurs, ses illuminations, ses failles, Jim semble avoir à apprendre des autres, à se construire exclusivement par rapport à eux. Il apparaît de fait comme un être dont le destin est fatalement lié aux communautés qui, tour à tour, l'accueillent. Tout le propos du roman

---

490. *Ibid.*, p. 176.

« Il bafouillait, et sa gratitude me causait une souffrance inexplicable. Je lui dis que s'il était redevable de cette chance à quelqu'un de particulier, c'était à un vieil Écossais dont il n'avait jamais entendu parler, qui était mort il y avait bien des années, dont on ne se rappelait guère autre chose que sa voix tonitruante et une sorte de rude honnêteté. Il n'y avait donc en réalité personne pour recevoir ses remerciements. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 284-285.

réside dans la recherche d'une émancipation sociale, qui ne se fait qu'au prix de la vie de Jim.

L'auteur met en exergue cette impossibilité du personnage à être ce qu'il est sans le recours de l'altérité :

Par un matin ensoleillé, dans le décor banal d'une rade de l'Orient, j'ai vu passer sa silhouette émouvante et significative – sous l'ombre d'un nuage – parfaitement silencieux. Et c'est bien ainsi. C'est à moi qu'il revenait, avec toute la sympathie dont j'étais capable, de chercher les mots qui diraient ce qu'il signifiait. Il était "l'un de nous"<sup>491</sup>.

Le personnage ne peut d'emblée être présenté comme apportant un renouveau. Il est dès l'abord figé dans une perception focalisée et initiale, solidement rattachée à l'idée de la stagnation. L'image de Jim, si elle demeure fixe, est modelée sans relâche par le travail d'écriture : ce n'est donc pas le personnage qui vient modifier un milieu défini par le germe d'une idée révolutionnaire ou simplement nouvelle, mais bien plutôt ce même milieu qui se voit, sous la plume de l'auteur, changé en véritable adjuvant d'un être centré sur sa propre évolution.

L'effondrement du mythe de l'errant traditionnel se lit notamment dans *Lord Jim* au travers de l'aspect foncièrement poreux des barrières individuelles : tous les protagonistes, en effet, maintiennent une certaine forme d'instabilité, voire d'évanescence. Jim, par définition, par son caractère profondément errant, mais également d'autres personnages incontournables de l'œuvre, tels que Stein, dont les papillons en plein vol qui referment le roman confortent dans l'impression de cet amoindrissement progressif des émotions autant que des faits. L'exemple de Jim apparaît à l'image de ces papillons, s'évanouissant presque sitôt l'action d'éclat accomplie.

La fragilité de Jim se caractérise par une errance qui le pousse même au désir proleptique de ne plus exister :

*Once he got it, it would be for the outside world as though he had never existed. He would have nothing but the soles of his two feet to stand upon, and he would have first to find his ground at that. "Never existed! By Jove!" he murmured to himself. His eyes, fastened upon my lips, sparkled. If he had thoroughly understood the conditions, I concluded, he had better jump into the first gharry he could see and drive on to Stein's house for his final instructions. He flung out of the room before I had fairly finished speaking*<sup>492</sup>.

---

491. *Ibid.*, p. 14.

492. *Ibid.*, p. 177.

Le paradoxe de l'errant moderne est bien là : l'oscillation entre désir brûlant de reconquête sociale et volonté de disparaître de cette même scène sociale, mène Jim à une fin ambiguë, où la notion de surhumanité se voit révélée.

En effet, il y a dans l'*excipit* de *Lord Jim* le dévoilement d'une dynamique inverse à celle de *Crime et châtiment* : c'est de fait le doute qui s'installe dans l'esprit du lecteur, au travers de cette mort, à la fois lâche et héroïque :

*The circumstances of Jim's end do not lead Marlow to a more complete understanding. To the contrary, they inscribe doubt as a condition of the possibility of belief and lead, paradoxically, to reaffirmation of the fiction's motor, that is, of its Conviction*<sup>493</sup>.

L'enjeu n'est plus lié à une modification des principes sociaux comme pour Raskolnikov, mais bien à une conviction personnelle. Il faut accomplir une mission que l'on s'est donné intérieurement, et qui correspond de fait à des codes individuels et précis. Il s'agit de dépasser les limites de l'entendement. Dans *Lord Jim*, cela se traduit par une mort ni totalement héroïque, ni parfaitement lâche. La manière la plus adéquate d'échapper au nihilisme serait alors celle qui permet d'anéantir toute limite susceptible d'ancrer l'individu dans une réalité effective : Jim affirme à la fois qu'« il n'y a pas pour quoi se battre » et qu'« il n'y a pas de fuite possible ». La solution réside une fois de plus au creux d'un égocentrisme démesuré, qu'il faut opposer au caractère de Raskolnikov. *Lord Jim* apporte un éclairage particulier sur le cheminement nouveau de l'errance : il met en avant le caractère profondément exclusif de celui qui maintient *in fine* ce détachement initial du monde et de la réalité.

*La Chute* poursuit cet effondrement progressif du mythe de l'errant, en exposant de manière encore plus évidente cette inversion de la dynamique sociale. A l'inverse de Raskolnikov, Clamence, tout comme Jim, ne commet pas de geste répréhensible, mais

---

« Une fois qu'il y serait, ce serait aux yeux du monde extérieur comme s'il n'avait jamais existé. Il n'aurait plus que ses deux plantes de pied sur lesquelles se tenir debout, et, de plus, il aurait d'abord à tâter le terrain pour trouver où les poser. "Jamais existé – voilà, bon sang ! " l'entendis-je se dire à voix basse. Ses yeux, fixés sur mes lèvres, se mirent à étinceler. Je lui dis en conclusion que s'il avait parfaitement compris les conditions, il ferait mieux de sauter dans le premier gharry qu'il trouverait et de se faire conduire sur-le-champ à la maison de Stein pour prendre ses dernières instructions. Il sortit en trombe de la pièce avant que j'aie complètement fini de parler. » Joseph Conrad, *Lord Jim* (trad. H. Bordenave), *op. cit.*, p. 286-287.

493. Penelope Sacks-Galey, « Deconstructing "Conviction" for the Sake of Belief », in *L'Époque conradienne*, n° 31, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 71.

se garde de commettre un geste valeureux. C'est l'absence et la passivité qui supplantent déjà l'action négative. Le nihilisme est certes omniprésent dans le texte, mais l'on observe, encore plus clairement, une tentative de dépassement de ce nihilisme dévorant. Clamence nie en effet, dans son discours autant que dans ses actes, la modification radicale que l'inversement des valeurs projette non seulement en lui, mais au sein de la société.

Au lieu de faire remonter à la surface textuelle les éléments déclencheurs de sa propre culpabilité, le personnage s'emploie à leur dissimulation. Sous couvert d'une confession détaillée, Clamence ne fait en réalité qu'exposer sa vision personnelle de sa propre identité, ramenant la somme des forces motrices qui gouvernent le monde, à sa propre personne. La focalisation dans *La Chute*, si elle permet d'organiser le récit de manière fluide et emboîtée, matérialise aussi un recroquevillement sur soi significatif :

Histoire sans importance, direz vous ? Sans doute. Simplement, simplement je mis longtemps à l'oublier, voilà l'important. J'avais pourtant des excuses. Je m'étais laissé battre sans répondre, mais on ne pouvait pas m'accuser de lâcheté<sup>494</sup>.

Les anecdotes servent perpétuellement l'affirmation. Tout au long du texte, il y a comme une interaction entre événements personnels rapportés et vérités générales énoncées en conséquence sur l'homme, dans sa globalité. On voit ici comment la fonction du miroir est déviée. Ce n'est plus en effet dans le but de révéler aux hommes leurs défaillances les plus secrètes, que Clamence pose en face de lui ce miroir de la confession, mais bien pour faire de sa propre personne le point de départ de la réalisation de sa conception des choses. La fin du texte annonce cette utilisation de la confession :

Au dessus du peuple assemblé, vous élèveriez alors ma tête encore fraîche, pour qu'ils s'y reconnaissent et qu'à nouveau je les domine, exemplaire. Tout serait consommé, j'aurais achevé, ni vu ni connu, ma carrière de faux prophète qui crie dans le désert et refuse d'en sortir<sup>495</sup>.

Les références de la domination et de l'exemplarité ne sont pas compatibles. Elles cohabitent pourtant au sein d'une seule et même phrase, censée atteindre, du moins par le verbe, la configuration d'un aboutissement social. La progression en miroir ne se veut

---

494. Albert Camus, *La Chute*, op. cit., p. 58.

495. *Ibid.*, p. 152.

donc pas le reflet honnête de l'homme, mais pose le schéma d'un transfert digne d'une *catharsis* des monstruosités les plus personnelles. La scène imaginée projette à ce propos la violence de l'objectif, sublimé par le prisme du fantasme visuel.

C'est surtout la falsification de la parole prophétique qui, à défaut de surprendre, organise les nouvelles bases de l'errance moderne dans *La Chute*. Le statut de « faux prophète », s'il est à rapprocher de celui de « juge-pénitent », nous oriente dans le sens déjà évoqué d'un effondrement du mythe de l'errant. Il n'y a plus, comme précédemment, de rapprochement harmonieux vers l'altérité par le biais d'une exemplarité douloureuse. L'enfermement de Clamence, d'abord dans un discours totalement orienté vers lui-même puis, progressivement, dans le cadre physique d'une chambre, montre, une fois de plus, cette centralisation essentiellement portée par l'individualité stricte. L'amertume qui se dégage des derniers propos du personnage vient nous conforter dans cette idée que cette volonté de mise à nu était un leurre. Non seulement Clamence ne semble rien regretter de sa lâcheté, pourtant soulignée comme humaine, mais il apparaît une dernière fois au lecteur dans la contemplation malsaine d'un immobilisme général. S'il brandit encore une fois son miroir, c'est pour figer l'humain dans sa laideur, et s'en repaître :

Alors, racontez moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie. Prononcez vous-mêmes les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche<sup>496</sup>.

Il n'y a pas ici d'évolution possible, envisagée pour le devenir humain. Tout se passe comme si le parcours ainsi livré de Clamence n'avait en définitive pas servi la cause des hommes, si ce n'est dans sa propension à stigmatiser les travers perçus comme universels.

La dévaluation des valeurs, mise en lumière par une œuvre nihiliste, tant par son évolution narrative que par son contenu, est, comme dans *Lord Jim*, dépassée : Clamence tente cette émergence du surhomme par cette espèce de suicide social, qu'il livre à son interlocuteur à la toute fin du texte. Les valeurs du monde sont définitivement inversées, et il ne reste plus qu'à provoquer, dans un ultime sursaut, la fatalité qui, bien sûr, demeurera immobile :

---

496. *Ibid.*, p. 153.

Mais quant à ce vol, il tombe sous le coup de la loi et j'ai tout arrangé pour me rendre complice : je recèle ce tableau et le montre à qui veut le voir. Vous m'arrêteriez donc, ce serait un bon début<sup>497</sup>.

La tentative de dépassement d'un monde où règne le nihilisme se lit justement dans cette échappée orchestrée, qui consiste à fuir en érigeant les caractéristiques de sa supériorité : l'orgueil de Raskolnikov, s'il est tempéré et analysé à la fin du roman, se défait ici des normes sociales, et permet la rétraction sur la scène du personnage. Comme pour Jim, le désir de ne plus exister correspond à la dimension nihiliste du texte, parce qu'il traduit l'impossibilité de modifier l'ordre des choses.

Pour Camus, toute la question est de savoir s'il n'y a pas moyen de sauver l'homme sans faire intervenir le Sauveur et s'il n'est pas possible de changer "la misère de l'homme en Dieu" dont il parle avec un brin de malice dans *L'Envers et l'endroit*<sup>498</sup>.

Il y a donc effondrement du mythe de l'errant, précisément parce que l'errant lui-même révèle soudain à tous les hommes son impossibilité à l'action. Ni au travers de ses gestes, ni même, dans le cas présent, au travers de sa parole, il ne parviendra à l'opération de dépassement de la fatalité. Comme dans *Lord Jim*, la vision évanescence du personnage finit le travail d'éclatement identitaire, auparavant amorcé au cours du texte : l'image poétique des papillons, si elle laisse à la lecture une touche mélancolique caractéristique du personnage, est relayée par celle, plus sombre, d'un être reclus et abandonné, dont le discours, se mordant désespérément la queue, exhibe surtout l'impuissance de l'errant moderne à renouveler le monde.

Chez Coetzee enfin, le retour sur l'histoire personnelle est évident. *Le Maître de Pétersbourg* instaure en effet dès l'abord un rapport à la narration exclusivement individuel : il s'agit de fait d'entrer de plein fouet dans les détails d'un destin que l'auteur tente de revisiter. Si l'on assiste à une sorte de réincarnation de l'auteur russe, on voit bien de quelle façon le schéma romanesque du *Maître de Pétersbourg* s'emploie à intégrer l'Histoire à l'histoire.

---

497. *Ibid.*, p. 153.

498. Moya Longstaffe, « La chute de qui? Mersault, Clamence, et le seul Pascal que nous méritons », in « Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre », Actes du colloque de Keele, mars 1993, Rodopi, 1994, p. 227.

Les épisodes qui relatent les face-à-face avec Netchaïev mettent avant tout en avant les sentiments profonds et complexes du personnage. C'est la pensée intime qui prévaut, désamorçant ainsi l'action effective et immédiate. L'errance du Dostoïevski de Coetzee est particulièrement mise en lumière par la disproportion induite entre l'histoire personnelle et l'histoire commune. Netchaïev apparaît à ce titre dans le texte comme un frein à l'avancée du personnage principal. Le travestissement qu'il utilise pour passer inaperçu est également vite tourné en dérision. L'épisode où Dostoïevski s'approche et lui donne un baiser sur chaque joue vient encore atténuer la force d'impact de Netchaïev, rendant un peu plus à l'histoire individuelle toute la place narrative :

*He takes a step forward and with what seems to him the strength of a giant folds Netchaev to his breast. Embracing the boy, trapping his arms at his sides, breathing in the sour smell of his carbuncular flesh, sobbing, laughing, he kisses him on the left cheek and on the right. Hip to hip, breast to breast, he stands locked against him<sup>499</sup>.*

L'affrontement verbal se change en rapprochement physique : tout converge vers le seul individu qu'est le Dostoïevski du roman. Par le baiser donné, il continue insidieusement de ramener vers lui seul, non seulement les protagonistes, mais aussi les forces contraires qui peuplent inévitablement le texte.

L'errance du personnage semble tout absorber : la focalisation narrative est telle, qu'elle parvient à gommer l'intensité des rebondissements, pour les intégrer au seul cheminement du personnage. Si l'Histoire doit irréfutablement se plier à l'histoire, *Le Maître de Pétersbourg* oriente les événements extérieurs au personnage vers lui, dans le même temps qu'il ramifie depuis le parcours errant de ce dernier les différents mouvements du texte.

Comme dans les autres œuvres de notre corpus, on voit nettement que la continuité de l'intrigue ne se joue en réalité qu'à huis clos. Il s'agit bien de la destinée du personnage, et non de celle de l'humanité. Pas de message à l'altérité dans le texte de Coetzee, ni même de volonté affichée du personnage d'apposer sa marque individuelle au creux des événements qui fondent en sourdine l'Histoire.

---

499. John Maxwell Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 190.

« Il avance d'un pas et avec ce qui lui semble être une force de géant, attire Netchaïev contre sa poitrine. Il étreint le gamin, lui immobilise les bras, renifle l'odeur âcre de sa chair infectée, sanglote, rit : un baiser sur la joue gauche, un sur la droite. Hanche contre hanche, poitrine contre poitrine, il le serre étroitement contre lui. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 205.

Si il n'y a pas à proprement parler de rupture avec des phénomènes humains, tels que l'empathie ou la pitié – Dostoïevski tente de sauver Matriona, reflet troublant de Pavel –, l'individualisme est perceptible dans le texte.

A la différence des personnages de Conrad et de Camus, celui qui nous intéresse ici fait cependant preuve d'une passivité individualiste déconcertante. *Le Maître de Pétersbourg* met en lumière un nihilisme phagocytaire, abandonné par le désir de dépassement. On le voit, ce sont les nihilistes qui abordent cette quête du surhomme :

*Of course we believe! What would be the point otherwise? – one might as well set a torch to everything, turn the world to ash. No; we will go to God and stand before his throne and call him off. And he will come! He will have no choice, he will have to listen. Then we will all be together on the same footing at last*<sup>500</sup>.

L'effondrement du mythe de l'errant actif émerge en partie de cette impossibilité à aller au-delà du nihilisme, à le sublimer dans un sens, en tentant de sortir brillamment du cercle de la destruction. La passivité du personnage, si elle s'oppose à l'activité des nihilistes, ramène le récit à cette victoire annoncée du nihilisme. La tentative de dépassement, opérée par Jim et Clamence, n'a pas lieu dans *Le Maître de Pétersbourg*. Netchaïev relève la déchéance humaine du personnage :

*The more I talk to you, Fyodor Mikhailovich, the less I understand how you could have written about Raskolnikov. Raskolnikov was at least alive, until he came down with the fever or whatever it was. Do you know how you strike me now ? As an old, blinkered horse going round and round in a circle, rolling on the same old story day after day*<sup>501</sup>.

L'idée de vieillesse renforce celle, déjà présente, d'immobilisme. L'errance de Dostoïevski, souffreteuse, est comparée à celle, héroïque, de son personnage de roman, Raskolnikov, comme pour mieux exhiber l'inutilité, d'abord sociale, du personnage de Coetzee. Là encore, la comparaison au vieux cheval révèle en creuset le fossé qui le sépare d'une altérité environnante, soulignant l'impuissance du personnage à acquérir

---

500. *Ibid.*, p. 190.

« – Bien-sûr, nous sommes croyants ! À quoi bon, sinon ? – on pourrait aussi bien mettre le feu à tout, réduire le monde en cendres. Non ; nous irons jusqu'à Dieu, nous nous tiendrons devant son trône et nous le destituerons. Et il viendra ! Il n'aura pas le choix, il faudra qu'il écoute. Et nous serons alors enfin tous sur le même pied. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 205.

501. *Ibid.*, p. 186.

« Plus je discute avec vous, Fiodor Mikhaïlovitch, moins je comprends comment vous avez pu raconter l'histoire de Raskolnikov. Raskolnikov était vivant, lui, jusqu'à ce qu'il soit terrassé par la fièvre ou je ne sais quoi. Savez-vous l'effet que vous me faites, maintenant ? L'effet d'un vieux cheval muni d'ocillères qui tourne en rond, toujours en rond, et dévide la même vieille histoire jour après jour. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 201.



un rôle au sein de la société. Non seulement il ne semble plus apporter aux autres un quelconque message, mais il voit les autres se révéler être des ennemis potentiels, au travers du miroir tendu par Netchaïev :

*Well, let me tell you the truth about hunger. When they look at you, do you know what these hollow-eyed children see ? Ask them ! I'll tell you. They see fat cheeks and a juicy tongue. These innocents would fall upon you like rats and chew you up if they did not know you were strong enough to beat them off<sup>502</sup>.*

Le réalisme accru dont fait preuve Netchaïev projette déjà dans l'esprit du lecteur l'anéantissement des barrières sociales et physiques du texte. L'errant n'est plus cet être tenu à l'écart d'une société dont il tente de modifier les paramètres. Il devient en un laps de temps lui-même envahi par le flot extérieur de la révolte. Celle-ci ne provient en aucun cas de lui.

L'*excipit* met à ce titre en évidence comment la dynamique du parcours de l'errance s'inverse, déployant dans un premier temps l'individualisme comme valeur de progression puis, dans un second et dernier temps, le ramenant vers un nihilisme individuel sclérosant.

L'effondrement du mythe de l'errant moderne se lit au travers de nos œuvres par leur propension à dérouler le schéma inverse du parcours de Raskolnikov.

*Crime et châtiment* expose un destin, tandis que les destins des errances modernes sont voués à l'intériorisation. L'apport à la société n'apparaît plus comme la condition *sine qua non* d'une errance inscrite dans les paramètres d'une continuité sociale.

Les nouveaux errants sont égocentriques : tout porte à croire que l'époque s'y prête. Si le Dostoïevski de Coetzee, le seul qui tente de renouer avec une certaine tradition de l'errance, projette dans son parcours le sentiment de pitié, c'est pour que ce dernier le ramène, avec plus de violence encore, à l'état statique du nihilisme. Les figures de l'errance apparaissent ainsi ancrées dans une modernité strictement individuelle.

---

502. *Ibid.*, p. 186.

« Écoutez, je vais vous dire la vérité sur la faim. Quand ils vous regardent, vous savez ce qu'ils voient, ces enfants aux yeux creux ? Demandez-leur ! Je vais vous le dire. Ils voient des joues dodues, une langue charnue. Ces innocents vous tomberaient dessus comme des rats et vous dévoreraient s'ils ne savaient pas que vous êtes assez forts pour avoir le dessus. » John Maxwell Coetzee, *Le Maître de Pétersbourg* (trad. S. Mayoux), *op. cit.*, p. 200-201.

Les errants modernes réfutent la fatalité d'une manière tout à fait inattendue. L'individualité rompt en effet avec les schèmes les plus anciens de l'errance. La tentation de l'abandon est grande, sans doute induite par le nihilisme.

Pourtant, les individus en errance entreprennent la reconquête sociale par différents moyens. L'interaction entre héroïsme et nihilisme, figure de fait cette dynamique inversée de la modernité de l'errance : l'action est désamorcée dans les textes modernes, laissant toute la place aux cheminements intérieurs qui modèlent un faux héroïsme.

L'exclusion des errants, si elle mène irrémédiablement à la solitude, finit par les enfermer dans un microcosme où le nihilisme inhérent à l'époque prend le dessus.

## CONCLUSION

Les œuvres soumises à l'étude permettent de dégager la question, finalement centrale, de l'errance. Quels que soient les différents contextes sociaux au sein desquels elle apparaît, il semble qu'elle parvienne à révéler pour tous ceux qui l'entreprenne les rouages d'une configuration humaine et sociale à part entière.

« Seigneur, pria-t-il, indique-moi ma route et je renoncerai à ce rêve.maudit ! » s'écrie Raskolnikov. C'est bien de cette trajectoire humaine gouvernée par la perdition et marquée par l'abandon divin qu'il s'agit. Les œuvres de la modernité montrent dans une certaine mesure comment le nihilisme gagne toutes les strates d'une pensée vagabonde et solitaire, en proie aux tergiversations existentielles et vitales de son aboutissement.

*Crime et châtiment* ouvre d'abord la voie de cet établissement d'une figure de l'errance. La fonction même du personnage, si elle change et évolue sans cesse au sein d'un roman de l'instabilité, s'avère à la fois caractéristique du monde ambiant et anecdote assez puissante pour ébranler le continuum social dans laquelle elle demeure. L'errance de Raskolnikov fait sens dans un univers mouvant, au sein d'une ville mutable, dans le même temps qu'elle souligne l'erreur dans le système jugé absurde par le personnage lui-même. Il nous apparaît que l'errance dans *Crime et châtiment* soit ainsi révélatrice non pas seulement d'une identité en proie au doute, mais bien d'une identité commune livrée à l'instabilité. C'est d'ailleurs ce que Raskolnikov dit par le biais de la parabole obsédante de la résurrection de Lazare : c'est de fait l'image récurrente d'un salut éternel qui revient, jusqu'aux portes du bagne et au seuil de l'œuvre, hanter l'esprit de l'errant. *Errare* : l'étymologie douteuse et polysémique des âges anciens fait ici parfaitement sens, tant elle éclaire sur le rôle, imparfait mais nécessaire, de l'errance raskolnikovienne :

Les hommes, disait Schopenhauer, sont comme les hérissons : trop rapprochés ils s'entre-piquent, trop éloignés ils ne se tiennent plus assez chaud les uns aux autres. Raskolnikov, dans les duels qu'il livre, éprouve cruellement les paradoxes de cette cynique dialectique du prochain et du lointain<sup>503</sup>.

---

503. Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours*, op. cit., p. 71.

A la fois marginal damné et médiateur social – la communication apparaît essentielle dans *Crime et châtiment* – Raskolnikov représente cet archétype tourmenté d’une jeunesse russe en pleine transformation. Son errance révèle ainsi, jusque dans leurs nuances les plus sensibles, les différentes étapes d’un parcours de formation où douleurs et expériences s’entrechoquent. Si le texte de Dostoïevski pourrait, à bien des égards, être appréhendé comme socle d’une quête initiatique vécue dans l’ombre, sorte d’anti-épopée moderne, son errance caractéristique tend dès lors à conférer à l’homme les moyens de son accomplissement. A l’image de sa propre instabilité, ces derniers révèlent le déséquilibre manifeste d’une identité qui refuse toute forme d’enracinement.

Il y a toujours dans l’homme quelque chose que lui seul peut découvrir dans un acte libre de conscience de soi et de parole, quelque chose qui résiste à une définition prétendant l’extérioriser en son absence [...] tous ressentent vivement leur inachèvement intérieur, leur aptitude à renaître en quelque sorte de l’intérieur et à rendre fausse toute définition prétendant les extérioriser et les achever<sup>504</sup>.

L’errance de l’être permet la construction lente, douloureuse et intime d’une identité à la fois sociale et métaphysique. L’idée de renaissance intérieure évoquée par Bakhtine amorce une certaine dynamique inversée, contrecarrant, si l’on s’en tient au seul exemple qu’offre *Crime et châtiment*, les schèmes fondateurs de la révolte. Loin d’ériger le geste criminel de Raskolnikov en déclencheur de rébellion, c’est en réalité une dissidence intime qui relaye cette fabrication identitaire : un processus où les fluctuations de l’individu permettent le franchissement d’étapes nécessaires au salut. L’errance de Raskolnikov fait exclusivement sens du dedans, bien qu’elle gagne ostensiblement les sphères du dehors : c’est qu’elle parvient à fonder un espace-temps qui lui est propre. A la fois ancrée dans une spatialité nouvelle – les épisodes où le désinvestissement du corps se font jour – et une temporalité incertaine – « Quand je serai guéri, je ne me martyriserai plus... Mais si je ne guéris jamais ? Seigneur ! Comme je suis las de toute cette histoire ! » l’errance devient à la fois fil conducteur de l’intrigue et signifiant de celle-ci.

*Lord Jim* érige un système de l’errance quelque peu similaire, dans le sens de la création d’un univers aussi complet qu’intérieur. Par le biais d’une écriture de l’errance<sup>505</sup>, Conrad parvient à cette transformation d’une faille en vecteur :

---

504. Mikhaïl Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 96.

505. Alexis Geng, *Joseph Conrad, l’errance du verbe* in *Errances*, n° 14, 2005.

Assumée car ressentie comme inévitable, et même profitable, la faillite permanente de l'entreprise, recherche décapitée, devient technique narrative. Si les mots qu'elle emploie ne sont jamais parfaitement adéquats, ne transmettent que quelques impressions, elle est elle-même, par le mouvement qu'elle exécute, adéquate et acquiert, en tant que mouvement, la force d'évocation que les mots n'ont su trouver.

La construction mentale de l'univers de Jim supprime le décor effectif. Cet « exil essentiel » selon le mot de Conrad, permet d'établir les bornes d'un horizon vertical indispensable à l'éclosion de l'être en devenir qu'est le personnage. Ce ne sont pas seulement ces inévitables « transgressions à ses plans déclarés<sup>506</sup> », dont l'auteur est par ailleurs coutumier, qui invitent à une réflexion sur l'errance, mais, au-delà, cette propension du texte à mimer par son mouvement général la perte intime du personnage. Cette véritable et puissante « projection graphique<sup>507</sup> » réussit le pari du dépassement de la restitution des ressentis. C'est de fait l'avènement d'une figure capable de transcender, au-delà des mots, la fatalité d'une représentation humaine, aussi fidèle soit-elle : « *My task [...] is to make you hear, to make you feel, it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything*<sup>508</sup>. »

Jim incarne ainsi la stabilité dans l'instabilité, le sens dans l'incohérence : son parcours ne signifie pas autre chose que sa propre réalité, dans le même temps qu'il laisse entrevoir le cheminement caractéristique de l'homme.

*La Chute* érige aussi le concept d'errance en socle fondateur de toute parole romanesque. C'est de fait toute la matière du texte de Camus. *Le Cri*, titre d'abord pressenti pour *La Chute* révèle par ailleurs cette fonction initiale attribuée à la dynamique verbale du texte. L'errant qu'est Clamence libère au travers de son périple langagier ce « cri des hommes devant leur destin<sup>509</sup> ». Seulement, cette révélation d'un désespoir las de l'existence humaine est amenée non pas par ce verbe, parfois déformé à l'extrême – l'épisode du cri entendu sur le pont comme travestissement du mot – mais par cette marginalisation entière et programmée que figure l'errance de Clamence. C'est à la fois la parabole sombre et désabusée de l'abandon de l'homme, livré à ses errances, voué à l'exil sempiternel, et celle, imminente, de la prise de conscience, brutale et impitoyable, de l'imperfectibilité de l'être. A mi-chemin entre rédemption et

---

506. John Batchelor, *Joseph Conrad, une biographie critique*, Paris, Autrement, 1997, p. 74.

507. Ramon Fernandez, « L'art de Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, in *Nouvelle revue française*, n° 135, 1991, p. 89.

508. Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus and The Secret Sharer*, Digiread Publishing, 2005, p. 6. « Ma tâche est de vous faire entendre, de vous faire ressentir ; c'est, par-dessus tout, de vous faire voir. Ceci, rien de plus, et cela est tout. » (Traduction personnelle)

509. Albert Camus, *Carnets I (mai 1935-février 1942)*, Paris, Gallimard, 1964, p. 50.

destruction, le personnage de *La Chute* incarne malgré lui cette errance de l'absurde. C'est, comme le souligne Camus lui-même, un écartèlement tragique et irréversible vécu par l'homme absurde, qui ne semble pouvoir trouver ailleurs que dans l'errance cette forme d'instabilité qui le définit :

Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité<sup>510</sup>.

L'errance dans *La Chute* restitue au nihilisme affiché de l'être cette forme d'équilibre dont il ne cesse pourtant de se nourrir, source de son paradoxe :

B – Vous avez écrit, un jour : « secret de mon univers : imaginer Dieu sans immortalité de l'âme. » Pouvez-vous préciser votre pensée ?

C – Oui. J'ai le sens du sacré et je ne crois pas à la vie future, voilà tout<sup>511</sup>.

*Le Maître de Pétersbourg* enfin fait de l'errance un élément capital sinon essentiel de l'évolution de l'intrigue. Plus encore, c'est précisément le sens de cette errance continue qui doit se lire tout au long du texte. Formuler une vérité au sujet de l'homme, dire le paradoxe inextricable dans lequel il se trouve, c'est justement exhiber un parcours double - les plans intérieurs et extérieurs sont habilement exposés à une perte de repères instinctivement recherchée – régulé par les seules tergiversations caractéristiques de l'être. La dualité de l'homme ainsi que son impuissance face au sort se lisent en filigrane d'une œuvre où biographie et fiction se mêlent indistinctement. C'est de fait l'aboutissement de cette tension confuse qui semble matérialiser à terme le message de l'auteur. « *Cynicism: the denial of any ultimate basis for values. Grace: a condition in which the truth can be told clearly, without blindness*<sup>512</sup>. » Les tâtonnements succèdent aux virulentes prises de position, tandis que l'homme en errance continue de chercher une vérité pourtant pressentie comme indicible. C'est ce regard vers l'arrière, lancé aux auteurs qui l'ont marqué et forgé, que jette Coetzee en écrivant *Confession and Double Thoughts*<sup>513</sup>, essai qui précède de peu *Le Maître de*

---

510. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 20.

511. Jean-Claude Brisville, *Camus*, Paris, Gallimard, 1969, p. 191.

512. John Maxwell Coetzee, *Doubling the Point: essays and interviews*, op. cit. « cynisme : le déni de toute valeur suprême comme base. Grâce : un état dans lequel la vérité peut être révélée sans cécité. » (Traduction personnelle)

513. John Maxwell Coetzee, « Confession and Double Thoughts, Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky », *Comparative Literature*, vol. 37, 1985.

*Pétersbourg* et qui fait déjà de l'errance la trame fonctionnelle de son œuvre : les premières lignes sont en effet une réminiscence des *Confessions* de Saint-Augustin, où un épisode de l'enfance est narré<sup>514</sup>. C'est lors du vol de poires que le narrateur découvre comment le goût de l'interdit surpasse le simple désir d'accomplissement. Le chemin de la jouissance prend dès lors diverses directions, appelant déjà la confusion des trajectoires.

A la lumière de la figure de Raskolnikov, l'errant moderne, celui dont nous avons tenté d'apprivoiser les caractéristiques, se présente à la fois comme héritier d'une certaine tradition et pionnier d'une nouvelle ère. Les théoriciens du roman tel que Bakhtine<sup>515</sup> nous rappellent le lien fondateur qui unit errance et naissance d'une écriture, point de départ d'un œuvre autotélique. C'est bien cette fonction, essentielle, que semble revêtir le parcours, chaotique en apparence, de nos personnages. La figure de l'errant moderne ressuscite des cendres de son archétype sans pour autant en délaissier les spécificités.

Les figures modernes de l'errance oscillent entre explosion et implosion, surexposition et disparition. Elles révèlent leur paradoxe dans le même temps qu'elles conservent leur particularisme. Echappant toujours à la norme – les errants relayent tour à tour ce mystère de la marge – elles continuent de livrer sur l'homme une vérité. Celle, en définitive, de son impossibilité à être, de manière immuable. C'est de fait l'instabilité que véhicule d'abord le concept de l'errance, permettant de matérialiser l'échec de l'enracinement. Jim, Clamence, ainsi que le Dostoïevski de Coetzee figurent par leurs errances respectives l'impuissance à dépasser le *fatum*. A l'instar de l'errance raskolnikovienne, celle de nos œuvres révèle cette part indicible de l'être, mais qui pourtant signifie dans son mouvement anarchique sa nature la plus sombre. A la différence de Raskolnikov, le salut ne jaillit jamais de l'errance, plutôt perçue dans sa propension à accentuer la perte. Les errants modernes, s'ils continuent de représenter cette tentative d'extirpation d'un ordre imparfait, dépeignent aussi cette tendance au lâcher-prise, finalement symptomatique du siècle. C'est que l'errance semble arrivée au bout de son propre périple. Les *excipits* de nos romans n'apportent pas de réponse à proprement parler. Ils solutionnent plutôt, d'une façon très brutale et sans doute ponctuelle, le problème de l'exil essentiel. S'il évoque pourtant « un lieu idéal et sans pareil<sup>516</sup> », il ne saurait se matérialiser sous le jour idyllique de l'utopie.

---

514. Saint Augustin, *Confessions and Enrichidion* (trad. A. Outler), Londres, SCM Press, 1955, p. 54.

515. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

516. Vera Linhartová, *Pour une ontologie de l'exil*, Paris, Arléa, 1994, p. 128.

L'issue de l'errance reste en définitive le néant. Non pas seulement celui, angoissant et inconnu, d'une fin somme toute humaine – songeons à la défaite finale de Jim relayée par l'image de l'envol des papillons – mais bien celui qui signe la victoire d'un nihilisme abouti. Si l'acte d'errer implique de fait l'exclusion sociale, il enclenche également cette dynamique, foncièrement positive, de connaissance de l'autre. C'est :

[...] ce qui incline l'étant à abandonner les pensées de système pour les pensées [...] d'investigation du réel, les pensées de déplacement qui sont aussi des pensées d'ambiguïté et de non-certitude qui nous préservent des pensées de système, de leur intolérance et de leur sectarisme. L'errance a des vertus [...] de totalité : c'est la volonté de connaître le "Tout-monde"<sup>517</sup>.

L'on songe aux périples hasardeux exhibés sur le devant de la scène comme à ceux, tortueux et lunaires, dissimulés au creux des consciences romanesques. Ceux qui *in fine* mènent au constat amer et désabusé de l'absurdité de l'ordre humain. Puisqu'en somme, la « littérature rappelle l'essence humaine du nomadisme<sup>518</sup> », c'est que la fonction de l'errant au sein de son microcosme est riche. La figure erratique ne trouve pourtant pas, au terme de sa course, la stabilité identitaire et sociale qu'elle espère.

Raskolnikov est touché par la grâce. La rédemption provient d'une errance qui fait puissamment sens, forte des nombreuses ramifications qu'elle entraîne, immanquablement, sur sa lancée. Errance fiévreuse après le crime, songeuse sur les bords de la Neva, expiatrice en Sibérie, elle parvient à changer l'être qui l'entreprend en profondeur. Les personnages de notre corpus sont, par leurs errances, les figures silencieuses d'une révolte étouffée, dans la mesure où toute tentative de désordre social par le biais erratique est immédiatement bâillonnée. L'errance ne change rien à ces parcours modernes, déjà vidés de tout sens initial. La quête vaine de l'honneur perdu ou du courage, la recherche obsessionnelle d'une vérité cachée apparaissent comme autant de chimères dont les principes fondateurs vacillent.

Ni la césure centrale qui caractérise *Lord Jim*<sup>519</sup>, ni le baptême du personnage éponyme dans les eaux boueuses de Patusan ne suffisent à faire de la nouvelle une parabole de la stabilité identitaire. L'expression « kaléidoscope endommagé » dont use Conrad est éloquente tant elle peut s'appliquer aux autres œuvres de notre corpus.

517. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 130.

518. Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1975, p. 17.

519. Lettre à Edward Garnett du 12 novembre 1900, citée dans l'édition Norton 306 : « *Yes! you've put your finger on the plague spot. The division of the book into two parts which is the basis of your criticism demonstrates to me once more your amazing insight.* » « Oui ! Vous avez mis le doigt dessus : la division du livre en deux parties, qui est la base de votre critique, me montre une fois de plus votre incroyable perspicacité. » (Traduction personnelle)



Le jeu des miroirs de la conscience ne cesse de fait d'interférer avec les incarnations ratées de l'homme en errance. C'est l'impossibilité de l'enracinement, non pas effectif, mais bien identitaire, qui démultiplie à l'infini les étranges et insaisissables facettes de Clamence qui, pour survivre, oscille entre jugement et pénitence, figure biblique et maléfique. L'errance du personnage n'est pas constructive, dès lors qu'elle trouble et inverse les valeurs normatives : c'est ainsi que l'élément aquatique, purificateur s'il en est, devient dans *La Chute* le symbole à peine voilé de la mort<sup>520</sup>.

L'errance qui parcourt *Le Maître de Pétersbourg* mène, de façon encore plus éclatante, à l'écartèlement des certitudes et à l'anéantissement de bases existentielles supposées acquises. La réécriture d'un texte canonique, celui des *Démons*, redessine ainsi ce tragique final qui ne cesse de se recréer. « *Writing is not free expression. There is a true sense in which writing is dialogic: a matter of awakening the counter voices in oneself and embarking upon a speech with them*<sup>521</sup>. » C'est ici l'errance d'une écriture qui se génère, inlassablement, sur les mêmes modes de perdition.

Tout tend à une intériorisation des parcours erratiques modernes. Les errants, par la position spécifique qu'ils occupent au sein des sociétés, ne se dressent plus en dernier rempart contre la fatalité mais y cèdent. Si l'intertextualité est bien présente au sein de nos œuvres, ramenant sans cesse les variations de la figure de l'errant vers un centre romanesque précis, elle se modifie et se ramifie vers une tendance à la destruction identitaire. Les héros de la modernité ne cherchent plus à dépasser le *fatum* pour continuer d'exister mais bien à exister au-delà de l'échéance fatale représentée par le nihilisme.

---

520. Peter Sandy, « The Function of Christian Imagery in *La Chute* », *Texas Studies*, n° 4, 1970, p. 1451-1452.

521. John Maxwell Coetzee, « The Poetics of Reciprocity » in *Doubling the point*, op. cit., p. 65. « Ecrire n'est pas s'exprimer librement. Le sens de l'écriture est dialogique: il s'agit d'éveiller nos contre-voix et de se lancer dans un discours avec elles. » (Traduction personnelle)

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS

Camus, Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956.

Coetzee, John Maxwell, *The Master of Petersburg*, London, Vintage, 1999.

Conrad, Joseph, *Lord Jim*, London, Penguin Popular Classics, 1994.

Dostoïevski, Fédor, *Crime et châtiment* (trad. D. Ergaz), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1950.

### ŒUVRES COMPLÉMENTAIRES

#### OUVRAGES

André, Jacques, *Mémoires VIII*, in Guy Sabbah, *Études de médecine romaine*, Saint-Etienne, Puse, 1988.

Angelier, François et Stéphane Bou, Introduction de *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, Paris, Calmann-Lévy, 2012.

Anonyme, *Vie de Lazarille de Tormes* (trad. A. Morel-Fatio), Paris, H. Launette et Cie Editeurs, 1886.

Anonyme, *Liber vagatorum : Le Livre des gueux*, Paris, Phénix, 2010.

Arnaud, Diane, *Le Cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bakhtine, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

Barthélémy l'Anglais, *Des propriétés des choses* (trad. J. Corbichon), Lyon, 1491.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Baudelaire, Charles, « Anywhere out of the world », in *Le Spleen de Paris*, Paris, Librairie générale française, 2003.

Bellavance, Marcel, *La Grande Mouvance*, Québec, Septentrion, 1990.

Bernanos, Georges, *Correspondance I*, Paris, Plon, 1971.

Besson-Girard, Jean-Claude, *Decrescendo cantabile*, Paris, Parangon, 2005.

Bible de Jérusalem, Paris, Le Cerf, 2000, *Livre de la Genèse, Livre de Job, Deutéronome, Ezéchiel, Évangile selon Saint Jean, Chap. 3*.

- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Blanchot, Maurice, « Réflexions sur l'enfer » in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- Bloch, Ernst, *Le Principe espérance* (trad. F. Wuilmart), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1976.
- Calvino, Italo, *Il Cavaliere inesistente*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1990.
- Cannac, René, *Netchaïev, du nihilisme au terrorisme. Aux sources de la révolution russe*, Paris, Payot, 1961.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955.
- Centlivres, Pierre, Zonabend, Françoise et Fabre, Daniel (dir.), *La Fabrique des héros*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1998.
- Chateaubriand, François-René de, *René*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les classiques de poche », 2007.
- Chateaubriand, François-René de, *Les Abencérages suivi du Voyage en Amérique*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1859.
- Cioran, Emil-Michel, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1990.
- Coran, *Sourate Ta-ha verset 95-97*, Beirut, Presses de Dar-al-Bouraq, 2007.
- Cornu, Michel, *Existence et séparation*, Lausanne, L'Age d'homme, 1981.
- Croce, Cécile, *Psychanalyse de l'art, symboliste pictural*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2010.
- Descouvemont, Pierre, *Peut-on croire à la Providence ?*, Paris, L'Emmanuel, 2007.
- Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Le Seuil, 1967.
- Drew, Elisabeth, *The Novel*, Calcutta, Radha Publishing House, 1995.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963.
- Evdokimov, Michel, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes*, Paris, Desclée, 2007.
- Freud, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1967.
- Gardes-Tamine, Joëlle et Hubert, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Giraudoux, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935.
- Glissant, Édouard, Introduction de *Poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- Godier, Rose-Marie, *L'Automate et le Cinéma : dans La Règle du jeu de Jean Renoir, Le Limier de Joseph Mankiewicz, Pickpocket de Robert Bresson*, Paris, L'Harmattan, 2005.

- Goethe, Johann Wolfgang von, *Conversations avec Eckermann* (trad. J. Chuzeville), Paris, Gallimard, 1949.
- Gomez Carballo, José Luis, *Le Picaresque dans Lazarillo de Tormès et La Chute de Camus : essai de définition du picaresque*, Thèse de Doctorat sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Université d'Amiens, 1992.
- Hugo, Victor, *À ma fille*, in *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 1943.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, Pagnerre Lacroix, 1863.
- Jouve, Pierre-Jean, Avant-propos de *Sueur de sang*, « Inconscient, spiritualité et catastrophe », in *Les Noces*, Paris, Gallimard, 1966.
- Joyce, James, *Ulysses*, Oxford University Press, 1988.
- Kierkegaard, Sören, *Le Concept de l'angoisse*, Paris, Gallimard, 1935.
- Kohn, Max, *Le Récit dans la psychanalyse*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 1998.
- Leichter-Flack, Frédérique, *La Complication de l'existence. Essai sur Kafka, Platonov et Céline*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- Levinas, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1975.
- Lévi-Strauss, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949.
- Linhartová, Vera, *Pour une ontologie de l'exil*, Paris, Arléa, 1994.
- Lo Gatto, Ettore, *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1965.
- Lucretius Carus, Titus, *De rerum Natura* (trad. José Kany-Turpin), Paris, Flammarion, 1993.
- Magnin, Charles, « Ahasvérus et de la nature du génie politique », cité par E. Quinet, *Ahasvérus*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1858.
- Mayer, Hans, *Les Marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Melchior de Vogüé, Eugène, *Histoires d'hiver. Une Étudiante russe*, in *Nouvelles orientales*, Paris, Nelson, 1911.
- Miller, Joseph Hillis, *Fiction and repetition*, in *Seven english novels*, Oxford, Basil Blackwell, 1982.
- Montaigne, Michel de, *Essais*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes*, cité par Christine Daigle, *Le nihilisme est-il un humanisme ? Etudes sur Nietzsche et Sartre*, Québec, Presses de l'université Laval, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Humain trop humain*, Paris, Gallimard, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Hatier, 2001.

- Nivat, Georges, *Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982.
- Oguntola, Olusola, *L'Archétype de la jeunesse russe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Département des Langues européennes, Université du Lagos, 2010.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, Brunschvicg, 1897.
- Pitavy-Souques, Danièle, *La Mort de Méduse. L'art de la nouvelle chez Eudora Welty*, Presses universitaires de Lyon, 1992.
- Plana, Georgette, « Le Juif errant à Paris », *Les Dernières Paroles du Christ*, 25 janvier 1993 (chanson).
- Platon, *Gorgias* (trad. A. Croiset), Paris, Belles Lettres, 1997.
- Plaute, *L'Asinaire*, Paris, Panckoucke, 1831.
- Plutarque, *Vie de Thésée*, in *Les Vies des hommes illustres*, Paris, L. Duprat Duverger, 1811.
- Poe, Edgar Allan, *The Man of the Crowd*, in *Burton's Gentleman's Magazine*, décembre 1840.
- Poe, Edgar Allan, *L'Homme des foules* in *Nouvelles histoires extraordinaires*, Librairie générale française, Paris, 1972.
- Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- Renard, Jules, *Journal (1887-1910)*, Actes Sud, Paris, 2008.
- Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998.
- Saint Augustin, *Confessions and Enrichidion* (trad. A. Outler), Londres, SCM Press, 1955.
- Séjournant, Nicolas de, *Nouveau dictionnaire Espagnol-Français et Latin, composé sur les dictionnaires des Académies royales de Madrid et Paris*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1775.
- Scheler, Max, *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1970.
- Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, P.U.F, 2004.
- Smadja, Robert, *De la littérature à la philosophie du sujet*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Stern, Joseph Peter, *The Theme of Consciousness : Thomas Mann in Modernism, A Guide to European Literature, 1890-1930*, Londres, Penguin Books, 1991.
- Stolojan, Sanda, *Au balcon de l'exil roumain à Paris*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Théophraste, *Les Caractères*, Paris, Rivages, 2010.
- Tourgueniev, Ivan, *Pères et fils* (trad. F. Flamant), in *Romans et Nouvelles complets*, t. II, Paris, Gallimard, 1982.
- Vergès, Jacques, *Dictionnaire amoureux de la justice*, Paris, Plon, 2002.
- Vigée, Claude, *Rêver d'écrire le temps : de la forme à l'informe*, Paris, Orizons, 2011.

Viviès, Jean, *Le Récit de voyage en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle. De l'inventaire à l'invention*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

Woolf, Virginia, *Modern Fiction*, in *Collected Essays II*, Londres, Hogarth Press, 1966.

Woolf, Virginia, *The Common Reader*, Londres, The Hogarth Press, 1984, vol. 1.

Xiberras, Martine, *Pratique de l'imaginaire, Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'université Laval, 2002.

## ARTICLES

Assoun, Paul Laurent, « L'inconscient du crime, la "criminologie freudienne" », in *Recherches en psychanalyse*, L'Esprit du temps, 2004.

Benoît, Jérémie, « Notes sur une lignée d'écrivains: de Stendhal à Dostoïevski et Ernst Von Salomon », *Vouloir*, n<sup>os</sup> 134-136, 1996.

Berchtold, Jacques, « Pérégrination terrestre, enjeu céleste ? La dimension spirituelle de l'errance picaresque », *Sciences Humaines*, n<sup>o</sup> 245, 1997.

Bernard-Griffiths, Simone, « Mythe du Juif errant et répétition dans l'Ahasvérus d'Edgard Quinet », in *La Répétition*, Université Blaise Pascal, 1994.

Bertaud, Madeleine, « Ah! Je suis l'auteur de ce meurtre inhumain... », in « La Culpabilité dans la littérature française », *Travaux de littérature*, vol. 8, 1995.

Brooks, Peter, « Machines et moteurs du récit », in *Romantisme*, n<sup>o</sup> 46, L'Énergie, 1984.

Combe, Dominique, « Rhétorique et théâtre chez Pierre Jean Jouve », in *Nord*, n<sup>o</sup> 16, 1990.

Deleuze, Gilles, « Nihilisme », in Alain Montoux, *Le Dictionnaire des organisations*, Paris, Publibook, 2012.

Freud, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, cité par Gilles Bourlot, « La théorie freudienne du récit, la narration et ses enjeux spécifiques pour la psychanalyse », in *Oxymoron*, 2010.

Jakubinski, L., « De la parole dialogale », in *Histoire, épistémologie, langage*, vol. 22, n<sup>o</sup> 1, 2000.

Ladjali, Cécile, « Exercice d'admiration: Raskolnikov », *Le Magazine littéraire*, n<sup>o</sup> 495, mars 2010.

Laigle, Geneviève, « L'imaginaire souterrain à travers trois romans anglo-saxons contemporains », in Aurelia Gaillard (dir.), *L'Imaginaire du souterrain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Lajarte, Philippe de, « Avatars littéraires de l'héroïsme, de la Renaissance au Siècle des Lumières », in *Elseneur*, Presses universitaires de Caen, n<sup>o</sup> 20, 2005.

Lambert, Hervé-Pierre, « Mexique et figures de l'errance », in Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Laurent, Béatrice, « Ailleurs intérieurs, l'errance chez Thomas de Quincey », in Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Lavallée, Guillaume, « Nihilisme d'hier et d'aujourd'hui », in *Phares*, n<sup>o</sup> 1, 2001.

McGrath, Patrick, « To Be Conscious Is to Suffer », in *The New York Times On The Web*, novembre 1994.

Minerva, Nadia, *Fragments d'un discours utopique : l'imaginaire souterrain de Jules Verne entre utopie et dystopie*, in Aurelia Gaillard (dir.), *L'Imaginaire du souterrain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Nivat, Georges, « Une ville fantastique : Pétersbourg », in Besançon, Alain et Weidlé, Vladimir, *Entretiens sur le grand siècle russe et ses prolongements*, Paris, Plon, 1971.

Sorensen Ravn Jorgensen, Kathrine, « Pour une nouvelle approche du roman picaresque », *Romane*, vol. 21, n° 1, 1986.

## COMMUNICATIONS

Boulay, Béranger, « Imaginaire des anges, archanges et super-héros dans la bande dessinée contemporaine et dans la littérature d'adolescent », Journées d'étude du 12 Juin 2009, Université d'Artois.

Galmiche, Xavier et Delphine Bechtel, *Figures du marginal dans les littératures centre-européennes* (domaines autrichien, tchèque, polonais, yiddish), Colloque du 2 Mars 2001, Paris, CIRCE.

Lacan, Jacques, *Les Non-dupes errent*, séminaire 21, 1973-1974.

## ALBERT CAMUS

### DE L'AUTEUR

Camus, Albert, *Carnets I (mai 1935-février 1942)*, Paris, Gallimard, 1964.

Camus, Albert, *L'Été*, in *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

Camus, Albert, *L'Homme révolté*, in *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

Camus, Albert, *Les Justes*, in *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

Camus, Albert, *Les Possédés*, Paris, Gallimard, 1959.

Camus, Albert, Prière d'insérer de *La Chute*, Paris, Gallimard, 1956.

### SUR L'AUTEUR

#### *Ouvrages*

Brisville, Jean-Claude, *Camus*, Paris, Gallimard, 1969.

Todd, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1996.

## **Articles**

Camus, Albert, « Entretien », *Le Monde*, 31 Août 1956, in *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.

Davis, Colin, « What happened? Camus's *La Chute*, Shoshana Felman and the witnessing of trauma », in *French forum*, University of Pennsylvania, vol. 36, n° 1, 2011.

Le Dain, Frédéric, « Avatars de l'honnête homme au XX<sup>e</sup> siècle. Essai de relecture des romans d'Albert Camus, *L'Étranger*, *La Peste*, *La Chute* », in *Temporel*, n° 8, 2009.

Guyard, Marius-François, « Figures et images chrétiennes dans *La Chute* », in *D'un romantisme l'autre. Recherches actuelles en littérature comparée*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1992.

Hang Nga Vo, « La question du nihilisme chez Camus ou l'histoire de l'orgueil européen », in *Cause commune*, Paris, Editions du Cerf, 2008.

Holm, Vidar, « La Chute: lector in speculo », in *Romane*, 1997.

Just, Daniel, « From Guilt to Shame : Albert Camus and Literature's Ethical Response to Politics », in *MLN*, vol. 125, septembre 2010.

Petrey, Sandy, « The Function of Christian Imagery in *La Chute* », *Texas Studies*, n° 4, 1970.

Trahan, Elizabeth, « Clamence vs Dostoevsky: an approach to *La Chute* », University of Oregon Press, 1966.

## **Communication**

Longstaffe, Moya, « La chute de qui ? Mersault, Clamence, et le seul Pascal que nous méritons », in « Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre », Actes du colloque de Keele, mars 1993, Rodopi, 1994.

## **JOHN MAXWELL COETZEE**

### **DE L'AUTEUR**

Coetzee, John Maxwell, *Giving Offense : Essays on Censorship*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Coetzee, John Maxwell, *Doubling the point : essays and interviews*, Harvard University Press, 1992.

Coetzee, John Maxwell, « Confession and Double Thoughts, Tolstoy, Rousseau, Dostoievski », *Comparative Literature*, vol. 37, 1985.

Coetzee, John Maxwell, Introduction de Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, Oxford University Press, 1993.

Coetzee, John Maxwell, Introduction de Greene, Graham, *Brigton Rock*, Penguin Classic Deluxe, 2007.

Coetzee, John Maxwell, Introduction de Bellow, Saul, *Dangling Man*, Penguin Classic Deluxe, 2007.



Coetzee, John Maxwell, Introduction de White, Patrick, *The Vivisector*, Penguin Classic, 1999.

Coetzee, John Maxwell, Introduction de Musil, Robert, *The Confusions of Young Törless*, Penguin Classics 2001.

Coetzee, John Maxwell, Introduction de Beckett, Samuel, *The Poems, short fiction and criticism of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 2006.

## **SUR L'AUTEUR**

### ***Ouvrages***

Dooley, Gillian, *J. M. Coetzee and the Power of Narrative*, New York, Cambria Press, 2010.

Dovey, Teresa, *The Novels of J.M. Coetzee: Lacanian allegories*, Johannesburg, Ad. Donker, 1988.

MacFarlane, Elizabeth, *Reading Coetzee*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

Viola, André, *J. M. Coetzee, romancier sud-africain*, Paris, L'Harmattan, 1999.

### ***Articles et introduction d'ouvrages***

Adelman, Gary, « Stalking Stavrogin: J-M Coetzee's *The Master of Petersburg* and the Writing of *The Possessed* », in *Journal of Modern Literature*, n° 2, 1999-2000.

Bradshaw, Graham et Neill, Michael, *J-M Coetzee's austerities*, MPG Books, 2010.

### ***Discours***

Coetzee, John Maxwell, « Discours lors de la réception du *Jerusalem Peace Prize* », 1987.

Coetzee, John Maxwell, *Nobel lecture, Swedish Academy, Stockholm*, 7 décembre 2013.

## **CONRAD**

### **DE L'AUTEUR**

Conrad, Joseph, *Au cœur des ténèbres* (trad. J-J Mayoux), Paris, Flammarion, 1989.

Conrad, Joseph, *Lettre à Edward Garnett du 12 novembre 1900*, citée dans l'édition Norton 306.

Conrad, Joseph, *The Mirror of the Sea*, Fairford, Echo Library, 2007.

Conrad, Joseph, *The Nigger of the Narcissus and The Secret Sharer*, Digiread Publishing, 2005

## SUR L'AUTEUR

### *Ouvrages et thèses*

Batchelor, John, *Joseph Conrad, une biographie critique*, Paris, Autrement, 1997.

Bernard, Stéphanie, *De Thomas Hardy à Joseph Conrad : vers une écriture de la modernité*, Thèse de Doctorat sous la direction de Josiane Paccaud-Huguet, Université Lyon II, 2004.

Mayoux, Jean-Jacques, Préface de Conrad, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Flammarion, 1989.

Morf, Gustav, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, Londres, 1930.

### *Articles*

Banerjee, Debaprasad, « Conrad's *Lord Jim* and Modernism », in *Journal of Literature, Culture and Media Studies*, vol. 1, n° 2, 2009.

Benson, Stéphanie, « Des ténèbres impérialistes aux lumières apocalyptiques : Joseph Conrad et le modernisme », in *Interstudies*, n° 4, 2009.

Bernard, Stéphanie, « Thomas Hardy et Joseph Conrad, le tragique de l'ombre », in *L'Epoque conradianne*, vol. 31, 2005.

Delmas, Catherine, « Représentation de l'infini et du chaos dans les romans malais de Joseph Conrad », in *L'Infini*, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

Fernandez, Ramón, « L'art de Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, in *Nouvelle revue française*, n° 135, 1991.

Geng, Alexis, « Joseph Conrad, l'errance du verbe », in *Errances*, n° 14, 2005.

Henricksen, Bruce, *Nomadic Voices: Conrad and the Subject of Narrative*, University of Illinois Press, 1992.

Paccaud-Huguet, « The sublime object in *Lord Jim* », in *L'Epoque conradianne*, vol. 30, 2004.

Pedot, Richard, « *The vagaries of intelligence* : le questionnement éthique dans *Lord Jim* », *Études anglaises*, 2003.

Robin, Christophe, « Détours et torsions de la langue, logos et phonè dans *Lord Jim* » in *L'Époque conradianne*, Presses universitaires de Limoges, vol. 31, 2005.

Sacks-Galey, Penelope, « Deconstructing "Conviction" for the Sake of Belief », in *L'Époque conradianne*, n° 31, 2005.

Stauffer, Ruth Matilda, *Joseph Conrad: his romantic-realism*, The Four Seas Company, Boston, 1922.

Sung Ryol, Kim, « *Lord Jim's* heroic identity », in *Conradiana*, juin 2001.

Tourchon, Patrick, « Polyphony in *Lord Jim*: on übermensch », in *Conradiana*, vol. 40, n° 1, 2008.

## **Communication**

Rozenberg, Paul, « Derrière Gary, Conrad et la tragédie romanesque », in *Littératures*, actes du colloque international « Romain Gary, l'ombre de l'Histoire », Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.

## **DOSTOÏEVSKI**

### **DE L'AUTEUR**

Fédor Dostoïevski, *Carnets de Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1950.

Dostoïevski, Fédor, *Le Sous-sol*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956.

Dostoïevski, Fédor, *Correspondance de Dostoïevski* (trad. Nina Gourfinkel), Paris, Calmann-Lévy, 1994

Dostoïevski, Fédor, *La Confession de Stavroguine chez Tikhon* (trad. Ely Halpérine-Kaminsky), Paris, Plon, 1922.

Dostoïevski, Fédor, *L'Adolescent*, Gallimard, Paris, 1991.

Dostoïevski, Fédor, *Lettre à Apollon Maïkov, 25 Mars 1870*, citée par Louis Allain, *Dostoïevski et Dieu : la morsure du divin*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.

Dostoïevski, Fédor, *Les Démons* (trad. B. de Schloezer), Paris, Gallimard, 1955.

Dostoïevski, Fédor, *Les Frères Karamazov* (trad. H. Mongault, B. de Schloezer), Paris, Gallimard, 1948, 1952, 1956.

Dostoïevski, Fédor, *Les Nuits blanches* (trad. P. Pascal), Paris, Gallimard, 1956.

Dostoïevski, Fédor, *L'Idiot* (trad. G. Arout), Paris, Le Livre de poche, 1994.

### **SUR L'AUTEUR**

#### **Ouvrages**

Allain, Louis, *Dostoïevski et l'Autre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984.

Allain, Louis, *Dostoïevski et Dieu : la morsure du divin*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.

Arban, Dominique, *Dostoïevski par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1970.

Arban, Dominique, *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968.

Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.

Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Age d'homme, 1970.

Cicovacki, Predrag, *Dostoïevski and the Affirmation of Life*, New Jersey, Transaction Publishers, 2012.

Dunwoodie, Peter, *Une histoire ambivalente. Le dialogue Camus-Dostoïevski*, Paris, Nizet, 1996.

Larangé, Daniel, *Récit et foi chez Fédor M. Dostoïevski*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Messaoudi, Abderhaman, *La Transversalité du thème religieux dans Les Démones de Dostoïevski*, Paris, Éditeur indépendant, 2006.

Milochevitch, Nicolas, *Dostoïevski penseur*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988.

Pascal, Pierre, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.

Spiegel, John, *Dimensions of Laughter in Crime and Punishment*, Associated University Presses, 2000.

### **Articles et introduction d'ouvrages**

Catteau, Jacques, « Fédor Dostoïevski », in Efim Etkind, *Histoire de la littérature russe*, t. 3, Paris, Fayard, 1992.

Chestov, Léon, « Le dépassement des évidences », *Nouvelle revue française*, n° 18, 1922.

Chestov, Léon, « Dostoïevski et la lutte contre les évidences » (trad. B. de Schloezer), *Nouvelle revue française*, 1922 .

Clot, Yves, « L'auto-confrontation croisée en analyse du travail, l'apport de la théorie bakhtinienne du dialogue », in Bronckart, Jean-Paul, *L'Analyse des actions et des discours en situation de travail. Concepts, méthodes et applications*, Peeters Louvain-la-Neuve, CNAM, 2005.

Drolet, Bruno, « Le salut de Raskolnikov », in *Encyclopédie de L'Agora*, 2012.

Eltchaninoff, Michel, « Coupable devant tous et pour tout. Justice et culpabilité chez Dostoïevski », in *Études*, n° 414, 2011.

Franck, Joseph, « The Artist at High Tide », *The New York Review of Books*, vol. 42, n° 4, 1995.

Girard, René, « Dostoïevski, du double à l'unité », in *Critique dans un Souterrain*, Paris, Le Livre de poche, 1993.

Macedo, Heitor de, « Raskolnikov, le temps de l'insomnie », in *Le Collectif des 39*, novembre 2011.

Meitinger, Serge, « De l'immonde ou la voix du souterrain, à propos du Sous-sol de Dostoïevski », in Aurelia Gaillard (dir.), *L'Imaginaire du souterrain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Niqueux, Michel, « Dostoïevski, les sectes russes et les vieux croyants », in *Diagonales dostoïevskiennes*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2002.

Ouellet, François, « Écrire Dostoïevski, Miomandre et Bove au tournant de 1930 », in *Tangence*, n° 86, 2008.

Roy, Claude, Préface de *Souvenirs de la maison des morts*, Paris, Gallimard, 1977.

Schloezer, Boris de, Introduction de Dostoïevski, Fédor, *Le Rêve d'un homme ridicule et autres nouvelles*, Paris, « 10/18 », 1966.

### ***Communication***

Besançon, Alain, « Communication sur Dostoïevski », Paris, Académie des Sciences Morales et Politiques, séance du 10 février 2003.